10
1955

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

А. Караганов. Сюжет — история характера 3
В. Шкловский. О художественности 20
К. Исаева, Вл. Кагарлицкий. Оправданное доверие 28
Ж. Витензон. О песне в фильме 44
Широкий экран
И. Венжер, И. Гордейчук, Н. Щекутьев. Новые возможности киноискусства 49
М. Каплан. Вопросы композиции 54
С. Майоров. О нерешенных вопросах в кинотехнической науке . 58

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Бальвант Гарги. Сонни и Махиваль 67
А. Спешнев. Два поэта (отрывки из сценария) 95

ЗА РУБЕЖОМ

Лауреаты Международной премии мира
И. Копалин. Иорис Ивенс 110
С. Токаревич. Чезаре Дзаваттини 113
Г. Смирнова. Письмо из Италии 116
Международный конкурс на лучшие кинофильмы ☆ Награждение польских кинематографистов ☆ Отовсюду 117

ХРОНИКА

Новый прием во ВГИК ☆ Фабрике «Диафильм» 25 лет ☆ О творческих планах Московской студии научно-популярных фильмов ☆ В несколько строк 119

Новые фильмы 125

На обложке — кадр из фильма «Урок жизни».

На вкладках — кадры из фильма «Попрыгунья» и «К неделе французского фильма».

10 ОКТЯБРЬ 1955

Государственное издательство «Искусство»
Москва

А. КАРАГАНОВ

СЮЖЕТ — ИСТОРИЯ ХАРАКТЕРА

Нельзя не оценить тех сдвигов, которые в последнее время происходят в кинодраматургии. На смену еще не так давно заполнявших экран «эпопей», в которых герои часто выглядели лишь обобщенными до полной безликости, до символа фигурантами в исторических событиях, приходят истинно человеческие драмы, такие, как «Большая семья».

Желания и стремления человеческие, взятые в своей индивидуальной неповторимости, изображаются в них как сила, двигающая драматические коллизии, а обстоятельства реальности раскрываются прежде всего через их влияние на человеческое поведение, мысли и чувства.

Однако тут еще много нерешенных задач. Нередко даже большие мастера пасуют перед трудностями художественного воплощения современного характера. Может быть, причиной этого было то обстоятельство, что советское кино еще до недавнего времени значительную часть своих сил отдавало историческим и биографическим картинам, зачастую сводящим все живое богатство истории к иллюстративному изображению наиболее значительных событий из жизни исторических деятелей. Сейчас очень важно для развития традиций социалистического реализма в кинодраматургии присмотреться к сценариям последнего времени, посвященным советскому человеку, чтобы изучить опыт побед и уроки поражений в важнейшем для всякого искусства деле — в изображении современных характеров.

1

Талантливому изображению жизни предшествует талантливое к ней отношение. Без активного вторжения в жизнь, без умения чувствовать и понимать жизненную правду художник ничего значительного создать не может, сколь бы ни было филигранным его мастерство.

Само понятие мастерства у нас иногда сводят до технологии искусства, до суммы приемов. А между тем мастерство начинается с видения жизни, своеобразие художественного почерка — с индивидуального восприятия жизненного опыта. Плохо увиденное и не до конца понятое жизненное явление останется и в произведении смутно видимым или втиснутым в схему с ее грубой прямолинейностью. Обезличенность художниче-

ского ви́дения, неумение замечать и открывать в жизненных явлениях и типах свое, новое или по-своему увидеть замеченное другими порождает обезличенность формы, обескровленную отвлеченность стиля и манеры, аморфность, объективистскую расплывчатость образов. Человек, равнодушный к жизни, скользнет по ней поверхностным взглядом, не разглядит, не оценит как следует красоту прекрасного (для этого надо любить прекрасное), в безобразном не увидит самых уродливых его проявлений (для этого нужна ненависть к безобразному), в результате все изображаемые им картины жизни он окрасит в серые тона своего равнодушия, обеднив их живую красочность, приглушив яркость и силу цветовых контрастов.

Елена Дмитриевна Соболева, героиня сценария «Дорога правды» («Искусство кино», 1954, № 5), — из тех беспокойных людей, которые во всяком живом деле выступают зачинателями и борцами. Они нужны делу, как дрожжи в тесте,— от них начинается брожение человеческой энергии; когда нужен поиск — они ищут и дерзают; когда в тихом течении жизни таятся скрытые болячки, рутина, застой — они взрывают тишь конфликтом, борьбой. Сила и социальная ценность таких людей состоит в том, что они примером своей жизни и делами своими помогают воспитанию коммунистических качеств в других людях, еще не поднявшихся на их идейную и нравственную высоту.

Рядовой работник заводского планового отдела Елена Дмитриевна разглядела за «округлением» отчетных цифр антигосударственную практику — очковтирательство — и оценила этот факт как хозяин, как государственный деятель: решительно и непримиримо. Она отказалась подписать отчет с «округленными» данными, вызвав сначала недоумение, а потом и гнев своего непосредственного начальника — Николая Николаевича.

«— Не много ли на себя берете, уважаемая Елена Дмитриевна, — спросил Николай Николаевич, вставая.

— Нет! — отрезала Соболева.— Ровно столько, сколько мне полагается по моей должности, как я ее понимаю, разумеется».

Последние слова Елены Дмитриевны углубляют спор: речь идет уже не о ведомственном столкновении двух должностных лиц, а о нравственных и идейных принципах жизни — именно к ним относится то, **как** человек понимает свою должность.

Соболева не ограничилась спором с Николаем Николаевичем. Она пошла в цех к старому мастеру Бубнову — он рабочая совесть завода. Своими советами Бубнов не только подкрепил ее решимость бороться (в таких подкреплениях Елена Дмитриевна не нуждалась) — он помог ей найти верные пути борьбы.

Столкновение с Николаем Николаевичем, а потом и с директором завода Шмелевым — не единственное из тех испытаний, на какие обрекла себя Соболева своим принципиальным поведением. Ей предстояло столкнуться и с товарищами по работе. В плановом отделе среди его рядовых работников нашлось немало таких, которые хорошо понимают, что они рядовые, но еще недостаточно хорошо усвоили все то, что стоит за большим понятием — с о в е т с к и й рядовой человек. Привыкшие ничего не решать, а только исполнять, они не хотят брать на себя хозяйскую ответственность за дела завода и с осуждением смотрят на Соболеву, посмевшую взять на себя такую ответственность. Так Соболева в чьих-то глазах стала выглядеть «особым» человеком, чуть ли не выскочкой. А особого-то в ней только и есть, что она полнее, чем другие работники отдела, выразила своим поведением распространенное у нас и очень характерное для советского общества умение рядового человека не довольствоваться

«рядовой» ответственностью за общее дело, а чувствовать себя хозяином своего завода, города, страны.

Есть люди, которые, записав «особое мнение», считают свою миссию честного и принципиального человека законченной: особое мнение есть, пусть другие разберутся, кто прав, кто виноват, я свое дело сделал. Соболева знает, что такая позиция не по ней, и никаким «особым мнением» не успокоит она свою совесть, если на заводе все останется попрежнему. Придя домой в тот памятный для нее день, когда она поссорилась с начальством, Елена Дмитриевна места себе не находит.

— Вот сейчас сижу и думаю, что вмешаться-то вмешалась, а до конца дела не довела.

И она идет к парторгу ЦК на заводе. Парторганизация должна сказать свое слово: коммунисты, парторганизация помогут ей поломать всю негодную практику, таящуюся за дутым отчетом.

Соболева столь решительно лезет в драку не потому, что не понимает драматичности своего положения, всех возможных для себя последствий столкновения с начальством. «Вероятно, мне придется уйти с завода»,— говорит она, но драки не прекращает.

Всяческого прославления средствами искусства заслуживают люди, которые на полдороге не останавливаются, у которых хватает мужества и нравственной силы довести борьбу до конца — не только отмежеваться от негодной практики, но и поломать, уничтожить ее. Эти черты большевистского характера отличают Соболеву. Они увидены С. Герасимовым в жизни, в поведении и делах передовых советских людей, и то, что в сценарии «Дорога правды» они показаны крупно, подчеркнуто,— составляет силу сценария.

Однако С. Герасимов не реализовал всех драматургических возможностей, заключенных в идее сценария, в характере героини, в увиденном им жизненном типе. И тут мы сталкиваемся с довольно часто встречающимся в кинодраматургии, да и не только в ней одной, явлением: хорошо увиденное обеднено в процессе художественного воплощения.

В данном случае — и в этом поучительность недостатков сценария «Дорога правды» для решения темы, которой посвящена статья,— просчеты художника связаны с тем, что сюжетное построение сценария оказалось недостаточно прочно связанным с «историей характера». Найдя очень действенное, драматургически яркое решение первых частей сценария, С. Герасимов не нашел такого же яркого и сильного продолжения в сюжетном развитии последующих его частей. Более того, сценарий построен так, что острая драма Соболевой на заводе, ее борьба с обманщиками государства и ее победа — все это оказалось лишь подготовительной ступенью к «главному сюжету», своего рода обоснованием морального права Соболевой на пост народного судьи.

Когда Соболеву избрали судьей, начинается перелом не только в ее жизни, но и в драматургическом движении сценария. Развитие и развертывание характера героини фактически прекращаются — идут сцены и кадры, иллюстрирующие уже известные черты, подтверждающие сложившееся у нас представление о Соболевой. Среди сцен, показывающих Соболеву-судью, есть очень интересные, драматичные, сильно написанные, но они живут в сценарии как бы сами по себе, не открывая новых возможностей сюжета, мало в чем углубляя и обогащая наше представление о полюбившемся с первых страниц сценария характере.

В «судейских» сценах и эпизодах Соболева справедлива, принципиальна. Умеет быть жесткой и резкой, вызванная на жесткость и резкость,— такова она в разговоре с матерью Шмелева, обанкротившегося директора завода; эта жесткость не вносит диссонирующих оттенков в ее

характер, ибо является как бы дополнительной краской ее гуманности: мамаша Шмелева относится к тому сорту людей, которые считают, что человека «губят» не поступки, не поведение его, а те люди, которые не захотели мириться со всем дурным в его поведении,— надо ли говорить, сколь человеколюбива борьба Соболевой против этой мещанской «философии».

В сценах и эпизодах, показывающих Соболеву-судью, есть один «сквозной» мотив, который мог бы, казалось, дать развитие «истории характера»: пути Соболевой все время перекрещиваются с путями Шмелева, в борьбе с которым впервые нам открылся с такой волнующей отчетливостью ее идейный и моральный облик. Но этот мотив оказался в значительной мере обесцененным поверхностным и шаблонным решением образа Шмелева. В первых эпизодах сценария Шмелев являет собой уже ставший привычным тип зазнавшегося директора завода с обычным в таких случаях набором слов и поступков. Правда, потом Шмелев делает неожиданные «зигзаги» в сторону от шаблона многократно повторенного драматургией типа. Но образ его не становится от этого интереснее, глубже, сложнее. Занятый своей главной героиней, автор не смог хотя бы приоткрыть нам психологию контрастно противопоставляемого ей персонажа. Каков он? Почему такое с ним случилось? Автор называет факты падения Шмелева, но не открывает «химии факта» — и образ Шмелева становится просто малоинтересным. По месту своему в сюжете, по логике поступков своих он фигура драматическая, сложная. Но из-за психологической поверхностности в его обрисовке драматизм образа оказался приглушенным, облегченным.

Сюжетное развитие «Дороги правды» снова обретает драматургическую сосредоточенность только там, где заходит речь об отношениях Павлова и Соболевой.

Павлов женат, но жену не любит. К Елене Дмитриевне он питает глубокое и горячее чувство. Полюбила его и Елена Дмитриевна. Когда в подобных ситуациях драматурги заставляют своих героинь «наступать на горло» своей любви, очень часто на сцене или экране возникает скука постного нравоучительства с оттенком ханжества. Елена Дмитриевна написана С. Герасимовым так, что ее полная драматизма внутренняя борьба рождается самосильно, без подсказываний со стороны автора. Это натура не ординарная. Не только душевная чистота и целомудрие, но и убеждения, одухотворяющий каждый ее шаг пафос борьбы за коммунистического человека, весь строй ее чувств и мыслей — все мешает легко и быстро принять решение, к которому летит сердце.

Елена Дмитриевна говорит Павлову:

«— А как же иначе?.. Ведь я-то каждый день объясняю людям, учу их, как верно прожить жизнь. А сама что же? Разве можно? Разве я смогу жить вот так, воровски, хоть день, хоть час? Нет уж, выбрали, так выбрали!

— Что выбрали?

— Да всю нашу жизнь, нашу с вами правду. Ведь нам люди верят, как же мы можем обманывать? Или я здесь что-нибудь не понимаю?»

После этих слов возникшая было у читателя надежда на близкую свадьбу рушится. Жизнь сложна. Трудно бывает иной раз найти в ней верное решение. Некоторым читателям и критикам решение Елены Дмитриевны может показаться рассудочным. Ну, что ж, на это можно ответить так: да, тут есть налет рассудочности, но это не от эмоциональной бедности, не от рационалистической сухости характера Соболевой. Нет, Елена Дмитриевна — женщина и человек, а не сухарь и не синий чулок, занятый поисками «книжной правильности» каждого поступка. Но она и не

из тех непосредственно-эмоциональных натур, которые бездумно отдаются первому порыву чувства. Ее рассудочность в разговоре с Павловым идет от вдумчивости, серьезности в отношении к жизни, от обостренного чувства ответственности за каждый поступок. Это не изъян в характере, а индивидуальная черта, которая обогащает и украшает данный характер точно так же, как другую женщину с другой индивидуальностью украсит импульсивность, порывистость, безудержность в чувствах.

Если в сценах судейской деятельности Елены Дмитриевны уже открытые, готовые черты характера просто демонстрировались все в новых обстоятельствах, то здесь автор сценария создает такую драматическую ситуацию, развитие и разрешение которой требует новых черт характера героини, и они должны либо заново появиться в ней, либо обнаружиться ранее скрытые и нам еще неизвестные.

Но и в данном случае автор не довел до конца интересную и сложную сюжетную линию, он не показал, через какие переживания и раздумья снова придет Елена Дмитриевна к Павлову. В финале Павлов встречает на вокзале вернувшуюся из поездки Соболеву. И все. О дальнейшем — думай читатель. Но стремление возбудить раздумья читателя над судьбой героев не освобождает драматурга от решения сложных жизненных коллизий или хотя бы от попыток найти такие решения. Так в финале «Дороги правды» прибавляется еще одна психологическая загадка к той цепи загадок, которую протянул автор через все свое произведение, в особенности затруднив эмоциональное восприятие фигур второго плана — образов людей, которые окружают Соболеву.

2

При интенсивной работе драматургов над проблемой создания крупных, ярких, четко очерченных характеров естественно появление произведений с резко выделенным и выдвинутым на первый план центральным героем. Такая структура произведения необязательна для «драматургии характеров», но вполне возможна. Однако реализм требует, чтобы и в такого типа произведениях не было ущемления «художественных прав» образов окружающих центрального героя людей. Когда только центральный герой — герой, а все остальное — «драматургический кордебалет»,— неизбежно рушится вся система образов, возникают антиреалистические перекосы в воплощении идеи произведения, в изображении жизненных коллизий и отношений. «Монодрама» с героем-солистом и подпевающими ему хористами «фона» бесконечно далека от «пьесы жизни», к которой стремится и наша сценическая литература и наша кинодраматургия.

Однако у нас еще и сейчас нередки произведения, в которых рядом с одной тщательно выписанной и господствующей на авансцене фигурой не возникает живых лиц, а мельтешатся какие-то безликие фигурки, либо изображающие условных противников героя, либо выступающие немощными его союзниками.

В этой связи вызывают возражения некоторые положения статьи Ю. Винокурова «Пути создания образа положительного героя» («Искусство кино», 1955, № 8), объективно, может быть, помимо авторских желаний и намерений, поддерживающие принципы драмы «с солистом и кордебалетом».

Ю. Винокуров вступает в решительную полемику со всеми критиками фильма «Испытание верности». В статьях М. Прилежаевой, Л. Погожевой, П. Кузнецова и автора этих строк он находит общее, так сказать,

коллективное заблуждение в понимании идеи и замысла фильма и предлагает свое понимание. По концепции Ю. Винокурова обе основные драматические коллизии фильма — Ольги и Андрея, Вареньки и Игоря Варенцова — «служат лишь условиями, необходимыми для выявления характера старика Лутонина, который является центральным героем фильма, его основным положительным образом». Следуя логике этой исходной мысли, автор статьи так формулирует «сверхзадачу» произведения И. Пырьева и бр. Тур: «Фильм «Испытание верности» сделан ради того, чтобы всерьез поговорить о советской семье, выявить через положительный образ старика Лутонина те основы, на которых она зиждется». Основной конфликт фильма критик видит в столкновении мещански-потребительского принципа жизни, олицетворяемого Игорем Варенцовым, и творчески-созидательного начала, которое выражает старик Лутонин.

Встает вопрос: чья же «верность» «испытывается» в фильме, почему отношения Ольги и Андрея занимают такое большое в нем место? И еще один вопрос: может ли вообще полноценно выразиться идея произведения через какой-то один образ, когда не только эпизодические лица, но и основные его герои лишь «подыгрывают» центральному герою? Низведя Ольгу, Андрея, Вареньку и Варенцова до роли подсобных фигур, объявив их отношения и коллизии только условием для выявления характера Лутонина, Ю. Винокуров фактически переносит принципы построения «биографического фильма» в бытовую драму.

От такого перенесения реализм, прямо скажем, не выигрывает: от драм, где герои не живут самостоятельной жизнью, не интересны сами по себе, а только «обслуживают» главного героя, веет той дурной «сделанностью», которая сродни сочинительству. Не скажу, что грех этот присущ «Испытанию верности», но Ю. Винокуров фактически невольно приписывает его фильму.

Возвеличивая образ Лутонина над всеми остальными образами фильма, Ю. Винокуров видит глубокое выражение замысла фильма в том, что Лутонин «рисуется авторами в его устойчивой данности — характер старика не «становится» и тем более не «перерождается», а наоборот, дается определившимся, готовым». Подчеркнутая «устойчивость, данность, незыблемость» и олицетворяет, по мысли критика, те основы, которые утверждаются фильмом через образ Лутонина. Аргументация концепции приобретает здесь такую очевидную произвольность и зыбкость, что вряд ли нужно подробно оспаривать ее. Укажу лишь, что, на мой взгляд, устои советской семьи авторы фильма утверждают и через Вареньку, которая «становится», и через Андрея, который «перерождается», и даже — идя от «обратного» — через Игоря Варенцова, не говоря уже об Ольге, являющейся одной из самых центральных фигур «Испытания верности», судьба и поведение которой очень важны сами по себе, а не являются только «условием» для выявления характера Лутонина.

Упрощает Ю. Винокуров и связь бытового и социального в фильме «Испытание верности». Основная идея фильма, по его словам, такова: «в верности революционному делу, рабочему классу, общественному труду — наша жизненная сила, наша вечная молодость. Мы счастливы до тех пор, пока храним эту верность, бережем нашу советскую семью с ее моральными и нравственными законами, и мы становимся одинокими и несчастными, как только изменяем им».

Конечно, социальное и бытовое всегда взаимосвязаны, и тот же Андрей не только изменил семье, но этим самым в чем-то пошатнулся и как работник: не существует отдельной морали «для быта» и отдельной «для работы». Но связь эта сложна, тут возможны очень противоречивые

повороты в человеческих судьбах и характерах, и нельзя так прямолинейно, как это делает Ю. Винокуров, трактовать ее. Тот же Андрей, изменив Ольге, не стал отщепенцем, чуждым человеком. Его судьба в фильме — это большая драма, и не сатиру на Андрея писали авторы фильма.

Своей трактовкой фильма Ю. Винокуров делает совершенно необъяснимой, загадочной всю «предисторию» событий, питающих сюжет «Испытания верности». Возвеличив старика Лутонина за счет других героев, сделав его чуть ли не символическим олицетворением крепости советской семьи, критик даже не задался вопросом: а почему же именно в семье Лутонина скопились все изображаемые в фильме драмы, почему «бдительно-бережливое отношение к крепости своей семьи» не уберегло старика Лутонина от неожиданно обрушившихся на него несчастий, не дало ему силы и мудрости предвидеть ход событий и во-время остановить их драматическое развитие? При той роли, которую отводит критик старому Лутонину, при такой трактовке образа, всячески подчеркивающей его «бдительно-бережливое отношение» к семье, жизненность сюжетного развития фильма фактически ставится под сомнение. Ведь Лутонин должен был бы не только переживать последствия драмы, но и быть ответственным за ее причины, за ее возникновение, а раз в фильме этого нет — рушится идейная основа фильма.

Так обнаруживаются все новые кричащие просчеты авторов фильма... Но этих просчетов на самом-то деле нет. Они идут в данном случае от несовпадения логики развиваемой Ю. Винокуровым концепции с художественной логикой фильма. В фильме «Испытание верности» — иные недостатки. На некоторые из них справедливо и точно указал сам Ю. Винокуров, на другие — оспариваемые им критики. Сейчас нет необходимости повторять все сказанное о фильме критикой. Речь идет не о достоинствах или недостатках данного фильма, а о принципах построения сюжета и раскрытия характеров действующих лиц.

Вслед за «Испытанием верности» в статье Ю. Винокурова разбирается сценарий Е. Габриловича «Жена» («Искусство кино», 1954, № 6).

В сценарии, как помнят его читатели, речь идет о тяжелой драме Наташи, которая горячо, беззаветно полюбила Сергея Ромашко, но потом на время ушла от него, чтобы снова вернуться... Но Сергей кажется неисправимым, и опять расстается с ним Наташа. Она окончательно возвращается к нему только в дни, когда Сергей, зазнавшийся, обюрократившийся, оторвавшийся от народа «деятель», потерпел крах,— вернулась для того, чтобы в тяжелую минуту поддержать мужа и, если можно, помочь ему снова найти верный путь в жизни...

Ю. Винокуров резко критикует сценарий «Жена» за неверное решение образов Наташи и Сергея. Любовь Наташи он считает «вневременной», «внепространственной», «роковой». А в том, что такая любовь обращена на Сергея, видит стремление автора сценария возвеличить Сергея как положительного героя. Он так и пишет, что автор, «опираясь на силу ее (Наташи) безудержно-верной любви к Сергею, пытается на этом основании принудить читателя почесть за положительный образ и самого Ромашко». Еще более укрепив эту позицию (восприятие Сергея Ромашко в качестве положительного героя. — *А. К.*), «автор в финале сценария заставляет Наташу восстать против самой объективной действительности с целью ее опровержения. По воле автора, Наташа провозглашает единственно истинным свое личное ощущение Сергея, свою интуицию, свою веру в его положительное нутро. Таким приемом автор переводит Сергея в разряд великомучеников, оценивая его как жертву определенных условий, развивающих в людях отрицательные черты харак-

тера. В этой оправдательной концепции слепая, нерассуждающая любовь превращается в универсальное средство перевоспитания человека, а значит, и в метод преобразования жизни».

Как мы видим, автору сценария «Жена» предъявляются серьезные обвинения, причем обвинения идейные, и основаны они на той мысли, что Сергей Ромашко показан в сценарии как положительный герой, что приезд Наташи к Сергею в финале трактуется как еще один апофеоз «положительного героя» Ромашко.

Нам неизвестны авторские замыслы и намерения Е. Габриловича. О сценарии можно судить только потому, что сказалось в нем, каков объективный результат творческих усилий художника. На наш взгляд, художественная логика сценария «Жена» не совпадает с логикой его анализа, содержащегося в статье Ю. Винокурова. И не совпадает прежде всего во всем том, что касается Сергея Ромашко и Наташи.

Кто же такой Сергей Ромашко и почему к нему приехала в финале Наташа?

В современной драматургии довольно широко разрабатывается такая коллизия: муж и жена сталкиваются друг с другом в понимании тех или иных жизненных вопросов; при этом чаще всего бывает так, что муж, вовремя не прислушавшийся к отрезвляющим увещеваниям жены и друзей, все дальше катится по наклонной дорожке зазнайства и обюрокрачивания, и в какой-то момент жена порывает с ним — крах человека на работе сопровождается разрушением семьи.

Но не слишком ли легко иные драматурги разрушают семьи, не слишком ли торопливо уводят жен от проштрафившихся мужей? И не делает ли Ю. Винокуров в этом вопросе невольных уступок драматургическому шаблону? Ведь для того чтобы не быть обвиненной критиком, Наташа должна была безоговорочно и навсегда уйти от Сергея — такова логика Ю. Винокурова.

В произведениях, поверхностно, легковесно трактующих рассматриваемую коллизию, жены уходят от мужей из-за несогласия с проектом стройки, из-за невыполнения плана заводом и т. д. и т. п. А уж если муж допустил ошибки, чреватые снятием с работы и исключением из партии, то тут и говорить нечего: жена первая ставит на нем крест. При всей внешней «принципиальности» такие произведения часто вступают в противоречие с гуманными принципами советского общества, советской морали. Бездушная и жестокая логика господствует в них: раз человек совершил ошибку, хорошая советская женщина, верная своей требовательной принципиальности, должна уйти, осудить его, порвать с ним. Вот уж тут действительно можно сказать: так в жизни не бывает. Если и на самом деле это хорошая советская женщина, если и на самом деле она любит мужа, — ни за что не оставит она любимого в беде, не отречется от него. Любовь пойдет на многие испытания и усилия, чтобы поддержать человека, побороться за него, спасти, вернуть на правильный путь.

Гуманизм советского общества проявляется и в суровой требовательности к людям, в принципиальном, решительном осуждении их ошибок — во имя общего дела, во имя чистоты коммунистической морали, и в заботе о человеке, включающей в себя не только поддержку передовых, но и помощь отстающим, стремление каждого удержать в боевом строю. Мораль советского общества, советское отношение к человеку глубоко гуманистичны. Самая жестокая критика человека у нас направлена не на его уничтожение, а на его воспитание и перевоспитание. «Надо повозиться с этим человеком» — очень характерная для нашего общества рабочая формула.

В произведениях же, легковесно трактующих семейные драмы, имеющие социальную основу, требовательность фактически превращается в жестокость, борьба за человека оборачивается борьбой против человека, в итоге которой все остальные действующие лица ведут себя по отношению к осуждаемому и критикуемому так, словно он исключается из советского общества, вычеркивается из жизни.

Е. Габрилович в своем сценарии идет наперекор этому шаблону в разрешении семейной драмы. Свою героиню он делает выразительницей подлинного гуманизма советского общества. И если она в некоторых сценах казнит, осуждает себя, то не для того, чтобы через ее самокритику автор сценария еще раз мог возвеличить Сергея Ромашко. Наташа считает, что она не боролась как следует с Сергеем и за Сергея, когда он еще только катился к финальному краху — вот в чем смысл ее внутренней самокритики. Ее любовь — это не всепрощающая «роковая» и «извечная» любовь, а любовь советской женщины, требовательная, но не ветреная, преданная, но не безрассудная, готовая пойти и на жертвы, но не ради смиренного «искупления грехов», а ради борьбы за любимого человека, за то, чтобы он не просто остался с ней, а остался с народом, его слугой и работником. И успех В. Калининой в фильме, поставленном Ю. Райзманом, с большой наглядностью подтвердил жизненность образа Наташи, верность решения «темы жены» в сценарии Е. Габриловича.

Неправ, на мой взгляд, Ю. Винокуров и в понимании образа Сергея Ромашко. По мнению Ю. Винокурова, Ромашко представлен в сценарии «жертвой» определенных условий, развивающих в людях отрицательные черты характера. Причем обстоятельствам этим критик придает весьма широкий смысл.

Говоря об обстоятельствах, влияющих на характеры людей, не нужно каждый раз, как это в данном случае делает Ю. Винокуров, расширять их беспредельно, до отождествления со всем советским обществом. В семье Ряшкиных сильны старозаветные нравы, собственнические традиции, своекорыстие — разве это не «обстоятельства», повлиявшие на формирование характера Стеши Ряшкиной («Не ко двору» В. Тендрякова). В обкоме партии и облисполкоме, где верховодил Дремлюга, долгие годы не дул свежий ветер критики и самокритики, культивировалось чинопочитание, ошибки и прорехи в руководстве сельским хозяйством замалчивались, успехи раздувались — разве эти «обстоятельства» не повлияли самым роковым образом на перерождение Дремлюги («Крылья» А. Корнейчука)...

Такие обстоятельства были, очевидно, и на стройках, которыми руководил Сергей Ромашко.

Недостатки образа Ромашко идут не от противоречивости характера Сергея и уж тем более не от авторских попыток возвысить его «положительность». Недостатки эти связаны с тем, что Е. Габрилович, решительно рвущий с драматургическими шаблонами в изображении отношений Наташи и Сергея после «падения» последнего, в трактовке самого процесса «падения» не сумел преодолеть влияний схемы и шаблона. Ромашко, заявленный в начале сценария как сложный и своеобразный характер, идет по знакомой дорожке, в который раз повторяя или лишь слегка варьируя перипетии «перерождения» крупного хозяйственника.

Образ Ромашко много проигрывает в своей глубине и жизненности и оттого, что автор сценария, как правило, только называет факты, словно вехи, обозначающие «падение» Сергея Ромашко, а «обстоятельств», причин, вызвавших это, по-настоящему не показывает: то тут, то там разбросаны намеки, дающие возможность догадаться о некоторых таких обстоятельствах и причинах, но смутных намеков тут недостаточно.

В результате поверхностного изображения Сергея Ромашко история его мало обогащает и углубляет наше знание и понимание жизни и людей и в конечном счете выглядит не более как не в меру затянувшаяся экспозиция к истинной драме.

Автор сценария, а вслед за ним и режиссер фильма напрасно уходят от «объяснения» характера Сергея Ромашко. Разумеется, речь идет не о пафосе нравоучительности, породившем название фильма «Урок жизни», а о глубоком образном раскрытии «истории характера» Сергея Ромашко, которое позволило бы исполнителю роли И. Переверзеву (многого достигшему в этом фильме) полнее, многограннее показать драму Сергея и сделать эту драму подлинным уроком жизни. И тогда не понадобилось бы вводить в фильм отсутствующую в журнальном варианте сценария сцену в райкоме, которая выглядит как «комментарий к событиям»... Обращение к такому «комментарию» почти всегда рождается в результате недостаточной веры в силу самих образов, в эмоциональное воздействие изображаемых событий.

3

Чернышевский писал, что он признает в искусстве только одну форму идеализации — отсечение всего случайного, ненужного, чтобы ярче выявилось существенное и главное в изображаемом типе или явлении. Не очень подходящим к случаю словом «идеализация» великий критик фактически выразил мысль о заострении художественного образа.

Заострение образа иногда трактуется в рецензентской повседневности только как гиперболизация в стиле Гоголя и Щедрина. На самом же деле заострение образа в разных формах присуще и чеховским акварелям и психологическим драмам Островского. Заострение — не только гипербола, но и интенсификация красок. При этом бывает и так, что художник ставит перед собой такие задачи, которые требуют подчеркнутой обычности изображения: художник может заострять не только контрасты черного и белого, но и промежуточные тона и полутона.

При заострении образа происходит укрупнение художественных типов, отдельных качеств характера, человеческих желаний, стремлений, чувств, страстей. Укрупнение возникает либо в результате того, что увиденное в жизни художник берет под увеличительное стекло искусства, либо в результате того, что художник, отсекая все лишнее, делает изображаемый тип более рельефным, более резко очерченным как раз в тех существенных чертах, которые он хочет выделить. А чаще всего художник использует и сочетает разные формы заострения — гиперболизирует одни черты, дает в более «чистом», освобожденном от примесей виде другие, ставит своих героев в такие положения, где они максимально полно должны раскрыться в определяющих чертах своих характеров.

Шаблонность образа, которая подчас ретушируется стенографической неразборчивостью «буквального» копирования жизни, бьет в глаза при заострении. Но зато новаторски открытый, найденный, поднятый заострением в своем звучании или яркости образ захватывает мысль и чувство читателя и зрителя с неотразимой силой.

Жизнь богаче искусства. Искусству не обнять ее необъятности. Но это отнюдь не значит, что искусство уступает жизни в каждом данном случае. Бывает, что жизнь в своем непрерывном движении только еще наметила контуры какого-то нового типа, обозначила лишь первыми росточками новое явление, а художник, как бы подхватив намек, по контурам вос-

создает растущий тип и по первым росткам угадывает их будущее цветение... Именно такое восхождение от слабых намеков, даваемых жизнью, к цельному и яркому художественному типу видел Добролюбов в образе Катерины, созданном Островским.

Беда многих нынешних произведений кинодраматургии в том, что они только фотографируют современника и стенографируют его речь, а на фотографии он мало чем отличается от предшественников, разве только деталями костюма; живая речь его, даже и стенографически вопроизведенная, конечно, дает больше материала для понимания происшедших в нем перемен, но и она — без драматического ее укрупнения — не позволяет проникнуть глубоко в существо тех идейных, духовных, нравственных перемен в современнике, которые делают его человеком нового типа.

Заранее оговорюсь, что сценарий К. Исаева «Елизавета Максимовна» («Искусство кино», 1954, № 12) не настолько выделяется своим ярким художеством и глубиной из других разбираемых сценариев, чтобы противопоставить его всем остальным. Есть в нем и блеклые, словно подкрашенной водой, а не красками написанные страницы, есть и шаблонные образы — таков, например, Аганин. Но то ценное, что привлекает в сценарии, как раз связано с поисками художественно заостренного выражения сущности изображаемых характеров и поэтому заслуживает быть особо отмеченным.

Сценарий интересен с точки зрения рассматриваемой проблемы прежде всего двумя характерами — самой героини, именем которой назван сценарий, и профессора Юрия Сергеевича Ершова. (Замечу, что именно эти характеры оказались и в фильме самыми яркими — благодарный драматургический материал послужил хорошей основой для работы режиссера и исполнителей.)

Елизавета Максимовна — врач. Знакомимся мы с ней в обстановке обычной повседневности. Но К. Исаев умеет найти в этой повседневности такие ситуации — и это один из действенных способов «заострения»,— которые все полнее открывают нам крупный характер незаурядного человека. Вот Елизавета Максимовна спешит к больному по срочному вызову. Казалось бы, чего обычнее. Но, оказывается, это не простой рядовой вызов— старый больной рабочий не признает ни неотложек, ни других врачей, может быть, большего, чем Елизавета Максимовна, профессионального опыта — он в трудную минуту, когда хворь грозит смертью, хочет видеть около себя только Елизавету Максимовну. Мы вслушиваемся в их беседу, смотрим, как она борется с болезнью, с какой надеждой и верой смотрит на нее старик,— и нам становится до очевидности ясной очень важная деталь: старик верит не только в ее профессиональное умение, но и в ее сердце, в человека верит.

Есть люди, которые очень старательно отделяют работу и «личную жизнь». Если они собираются с друзьями, они первые начнут кричать: «Ни слова о делах, будем отдыхать!..» Но все старания полнее отдаться отдыху и «личной жизни» остаются тщетными, ибо радость жизни получается неполной. Елизавета Максимовна не ограничивает своей «личной жизни» квартирой и встречами с друзьями — она и на работе живет «личной жизнью», ибо общественное, трудовое в ее жизни — это тоже очень личное, сокровенное, свое.

Если, рисуя Елизавету Максимовну, драматург стремился показать необычное, крупное, яркое в обычном, то в Ершове он уже во внешности героя подчеркивает необычность его.

«В комнате слышен только один голос. Низкий, звучный, с неожиданными нотками веселья в самых неподходящих местах.

Не сразу поймешь, кто говорит, так как обладатель голоса лежит на низкой тахте. Вернее, полулежит. Наваленные за спиной подушки поддерживают неподвижное тело. Над подушками возвышается мощная голова. Крутой, выпуклый лоб под спутанными густыми волосами. Развитые надбровные дуги. Мясистый чувственный рот. Квадратный подбородок. Лицо мечтателя, трибуна, жизнелюбца».

Неожиданности таит в себе каждый жест, каждое слово Ершова. И это не от эксцентричности характера: своеобразное всегда неожиданно в своих проявлениях, неожиданностей лишен только шаблон.

Вот Ершов разносит будущих кораблестроителей — студентов, пришедших к нему домой. Он жестоко ругает их за то, что забыли они о советских людях, которые будут плавать на проектируемых ими кораблях,— запроектировали низкие жилые помещения для команд.

«— Корабль — дом моряка. Вам бы понравилось месяцами двигаться и дышать в таком помещении?

Сразу несколько голосов вперебой начинают говорить:

— Но ведь это общие нормы...

— Международные нормы...

— Мы не с потолка брали...

Володя, набычившись, сердито смотрит на своего профессора.

— Ну? — резко спрашивает Ершов,— хотите что-нибудь сказать?

— Хочу! — сердито говорит Володя.— Эти размеры взяты из вашего проекта, Юрий Сергеевич!..

Студенты затихают. Вот сейчас начнется. Но Ершов откидывается на подушки и с изумлением спрашивает:

— Ну так что?

Володя теряется.

— Вот и мы...

— Что — вы?.. Не имеете права думать самостоятельно? Да! Я рутинер, консерватор, схоласт, поздно подумал о необходимости изменить это безобразие! А вы? Где желание переделать мир на пользу людям? Да не вообще, а на своем участке! Это другие сделают? Без вас? Ну кто вы такие?

— Дураки! — говорит высокий тонкий студент, приглаживая и без того аккуратный пробор.

Ершов хохочет, и, глядя на него, начинают смеяться студенты.

— Вы должны,— страстно говорит он,— отказаться от шаблона, от рутины мысли и действия. Так, как делали это Крылов, Титов, адмирал Макаров! Поколение за поколением кораблестроители считали, что непотопляемость корабля в случае повреждения обшивки можно обеспечить только откачкой воды. А Макаров и потом Крылов залили дополнительные отсеки и блестяще решили задачу. Все наоборот. Прямо противоположный путь — и победа! И все благодаря острому глазу и привычке думать не по шаблону».

Так урок, на котором обсуждается одна из деталей проекта корабля, становится уроком жизни и морали, школой творческого отношения к делу, предполагающего одухотворенность труда идеей, умение общие принципы и истины нашей идеологии превращать в конкретную практику на своем трудовом участке. Это и есть идейность в одном из самых высоких ее проявлений. И в том, как умно Ершов превращает преподавание технических истин в урок коммунистической идейности, отчетливо обнаруживается идейная высота самого этого человека.

Такое построение беседы Ершова со студентами избавляет автора сценария от необходимости «бытовыми» интонациями «оживлять» речь

Ершова, «заземлять» ее, чтобы не унеслась она в выси романтической риторики. Ершов крупно мыслит, на полную мощь своей незаурядной натуры живет, хотя и прикован к постели, и поэтому крупно говорит.

«Работа — это любовь, страсть, ненависть, отчаяние, радость, все, что угодно, только не состояние покоя...» Размашистость слова в данном случае — не просто речевая склонность, это выражение душевной широты, размаха мысли и страстности натуры. Ершов принадлежит к той породе людей, которые живут с азартом первооткрывателей, землепроходцев, разведчиков, постоянно ощущая высокую радость труда и борьбы; им, как дыхание, дано умение всегда идти в гущу жизни, чтобы отдать жизни все самое лучшее, самое дорогое, что есть в душе. Такие люди безграничны в развитии и обогащении своей личности, в развертывании своих сил, потому что каждый день борются с собственной ограниченностью: человек в каждый данный момент жизни что-то не может сделать, чего-то из желаемого не может достичь; только ограниченные натуры примиряются с этим,— натуры творческие постоянно борются за то, чтобы перейти границы своих сегодняшних возможностей; эта борьба между «хочу», «должен» и «могу» и наполняет их жизнь постоянным движением, напряжением творчества.

И вот к такому человеку приходит в качестве врача-консультанта Аганин. Он считается очень хорошим медиком, но, очевидно, только потому, что в совершенстве превзошел учебниковые истины медицины. Для Ершова нужен иного типа врач — такой, который творчески поймет именно данный случай, а не будет судить о нем шаблонно. Так автор сценария перекрещивает пути Ершова и Елизаветы Максимовны, давая им возможность сдружиться не на «бытовом взаимопонимании», а все в той же сфере творчества.

Елизавета Максимовна поразила Ершова своим заключением:

«— Не нужен вам покой. Вреден вам покой!..— Глаза ее вспыхивают.— Именно вам нельзя терять живого ощущения жизни. Я запрещаю вам это. И если пять консультантов будут убеждать меня в противном, я не соглашусь».

Перед лицом великой ответственности врача за жизнь и здоровье Ершова Елизавета Максимовна не прибегает к безопасным шаблонам аганинских рецептов — она ищет, дерзает, и это по душе Ершову.

Уже и из названных сцен и эпизодов мы многое узнали о характерах этих двух людей. Но автор сценария так строит сюжет, что каждому из них дается еще «высшая точка», когда все душевные силы героев открываются до конца. Для Ершова — это совещание с работниками конструкторского бюро, для Елизаветы Максимовны — заседание бюро райкома. Обе эти сцены очень характерны для манеры К. Исаева, дающего людские страсти, стремления, мысли крупным планом, ярко, подчеркнуто.

В споре с некоторыми работниками конструкторского бюро Ершов доходит до крайностей. Сценарист не боится ими скомпрометировать своего героя: ведь в этих крайностях — не противоборствующие идее образа мотивы, а необузданное, «через край переливающееся» выражение все тех же страстей, которыми живет Ершов.

В драматургии как-то «принято», что уж если положительный герой, то он обязательно раздумчив, нетороплив в движениях, железной выдержкой защищен от всяких вспышек страсти. К. Исаев показывает, что герой может быть и бешеным, ничего не теряя в своей положительности.

О ершовской неукротимости мы вспоминаем и когда слышим речь Елизаветы Максимовны на бюро райкома.

«Елизавета Максимовна говорит. Лицо ее покрыто пятнами от волнения, но держится она спокойно.

— ...не умею вносить технические предложения, я не техник, не инженер. Но каждому, даже слепому, видно, что положение создалось нестерпимое. Заводские трубы отравляют жизнь всему району. Вероятно, не только нашему району, но я говорю о том, что знаю. Попытка отделаться снисходительными улыбочками кажется мне отвратительной...

— Ого!

Это восклицает директор завода. Рядом с ним сидит главный инженер, с лица которого при последних словах Елизаветы Максимовны быстро исчезает привычная снисходительная усмешка.

— Не будем перебивать! — сухо замечает секретарь.

— ...Попытку подменить вопрос,— упрямо говорит Елизавета Максимовна, впиваясь горящим взглядом в директора,— демагогическими предложениями свернуть работу завода я называю увиливанием от решения. Да и зачем решать? Дым? Ерунда! Отравляет дыхание тысячи людей? Невелика важность! План завод выполняет, дело, за которое непосредственно отвечают руководители завода, в порядке, ну и ладно. А на остальное наплевать! — Она всем телом поворачивается к представителям завода.— Плохие коммунисты, плохие люди...

— Федор Алексеевич! — взрывается директор завода.

Секретарь райкома поднимает руку.

— Обижаются на вас, доктор,— по его интонации нельзя понять, одобряет он или порицает.

— Извините! — Елизавета Максимовна проводит рукой по лицу.— Вероятно, не так сказала. Просто в эту минуту я их ненавижу!..»

Здесь все очень точно: и то, что Елизавета Максимовна называет руководителей завода плохими коммунистами и плохими людьми одновременно — для нее это понятия совпадающие, и то, что в эту минуту она их ненавидит — ведь речь идет как раз о том в поведении людей, что противоречит сущности советского человека, всему тому, что свято для Елизаветы Максимовны и что должно быть святым для них.

Сила характеров Ершова и Елизаветы Максимовны связана с тем, что автор сценария увидел, нашел в своих героях такие индивидуальные особенности, которые позволяют крупно, подчеркнуто выявить социальную сущность образов, и поставил героев в такие сюжетом определенные обстоятельства, в которых эта сущность проявляется с наибольшей драматургической отчетливостью и естественностью.

4

До сих пор речь в статье шла о художественном раскрытии характера, об изображении его развития, о зависимости художественной полноценности каждого образа от всей системы образов. Но недостатки многих современных сценариев связаны не только с просчетами в воплощении, а и с плохим, неглубоким знанием воплощаемого характера. Когда изображаемый тип не отчеканился в сознании художника с поражающей воображение отчетливостью, когда художник не видит его человеческой конкретности, пластики его движений, выражения лица, не слышит интонаций речи, не чувствует, не понимает его душевных движений, мыслей, чувств — изобразительное мастерство не спасет его от схематизма и бледности художественной картины.

В сценарии Б. Ласкина и Н. Рожкова «С песней по жизни» («Искусство кино», 1954, № 2) есть немало интересного — остроумные комедийные сцены, живые зарисовки быта, острые повороты в развитии действия. Но художественная сила сценария в значительной мере ослаблена тем,

что его авторы лишь очень поверхностно, «шапочно» познакомились со своим главным героем.

Если в «Дороге правды», «Испытании верности» и «Елизавете Максимовне» основные герои уже к началу событий, образующих драматургию сценариев, пришли людьми с определенными, сложившимися характерами, которые в ходе самих событий лишь развертывались или претерпевали незначительные изменения, то в сценарии Б. Ласкина и Н. Рожкова на наших глазах происходит становление характера героя; сюжет, как история характера, существует здесь в своем, так сказать, чистом виде — обрисовке истории характера подчинена вся драматургия сценария. И хотя «С песней по жизни» это комедия, а не психологическая драма, вопрос об изображении перемен в характере героя стоит здесь особенно остро.

Словно бы подчеркивая свое внимание именно к «истории характера», авторы сценария начинают кинорассказ о жизни Аскера Мурадова издалека: мы видим Аскера мальчишкой, лезущим в чужой сад, затем ремесленником.

И вот Аскер — рабочий нефтепромысла.

«В кузове машины стоит Аскер. Щурясь от солнца и сильного каспийского ветра, он смотрит вперед.

Аскер уже совсем взрослый. Помните его озорным пареньком в раджабовском саду? Юношей — выпускником ремесленного училища? Сейчас он другой. Обветренное, загорелое лицо его обрело ту строгость, которая обычно приходит с первыми годами труда».

При всей плакатной приблизительности этого портрета мы, напрягая воображение, можем увидеть Аскера. Но его, так сказать, «внутренний портрет» закрыт. Авторы сценария взяли «среднюю», «обычную» биографию рабочего паренька и изложили ее языком сценария, не открыв, а значит, и не увидев ничего индивидуально-неповторимого в Аскере Мурадове. Психология и биография конкретного человека почти всегда таит в себе много такого, что не похоже на виденное и слышанное нами раньше. Когда этих «непохожестей» нет — трудно уловить «душу живу» изображаемого человека. И очень трудно бывает понять его поведение, движение по жизни, судьбу его,— а непонятое, только названное, но не показанное, фактом драматического искусства не становится.

Но вот, словно спохватившись, авторы сценария начинают приоткрывать те черты в характере Аскера, которые приведут его ко всем злоключениям.

«— А где он? — кричит в трубку Аскер. — Что?.. Уехал в трест? Ладно... Я ему сам скажу. Я эти трубы из него самого сделаю. Я...— Он бросает трубку телефона на рычаг.

— Аскер, хочу тебе напомнить,— спокойно говорит Габиб,— что «я» — это личное местоимение».

Но это опять же приблизительное угадывание нравственных процессов и тенденций в характере героя. И уж, конечно, шаблонный разговор о «личном местоимении» никаких глубин в Аскере не открывает.

Только где-то ближе к середине сценария начинается крутой поворот в развитии характера героя. Аскер умеет и любит петь. Предприимчивому халтурщику, заведующему клубом Ага Бала, приходит мысль: вытащить молодого рабочего-нефтяника на эстраду и этим «номером» подправить свои пошатнувшиеся дела. Ага Бала соблазняет Аскера эстрадной карьерой, деньгами, шумными триумфами... Возможность посвятить себя пению не может не прельстить Аскера. Но как быть с бригадой, с любимой работой? Аскер обращается за советом к портрету отца, сомневается, колеблется... Тут-то бы и дать ему слово, но такое, чтобы поняли мы его

душу, его чувства и переживания. Но нет, не хотят авторы сценария свести нас поближе со своим героем! И вот без всяких психологических переходов перед нами «новый» Аскер.

Мелькают щиты, афиши с портретом Аскера...

«Аскер все в той же спецовке, но как изменился его внешний облик! Появились щегольские усики, бачки.

Вот и он сам стоит около афиши. На нем длиннополый пиджак, модные брюки, соломенная шляпа, в руке трость.

Аскер разговаривает с Малейкой.

— Вы так изменились,— восторженно щебечет Малейка,— у вас стала такая интеллигентная внешность. Вы настоящий Робин Гуд!

— Робин... кто? — рассеянно спрашивает Аскер».

Опять довольно четкий внешний портрет и полная смутность во всем, что относится к «внутренней жизни образа». Скачок — и Аскер переродился. Он двух слов о себе сказать не успел. А когда наконец заговорил, то сразу послышался другой голос — не того рабочего с обветренным, загорелым лицом, которого мы видели в кузове машины мчащимся по эстакаде.

«— Смешно слушать старца Раджабова, — надменно продолжает Аскер,— конечно, он отстал от жизни! И весь крик устроил просто из зависти. Наверняка он слышал о моем успехе. Да... да... Я рад, что ты с ним не согласилась. Весь Баку знает мои песни,— распаляется Аскер.— Моему успеху завидуют все».

И еще. Газета «Вышка» критикует работу бригады Аскера.

«— Ерунда. Сводят счеты, — прежним тоном говорит Аскер. — Они хотели, чтобы я спел у них в редакции, я отказался, у меня в этот вечер был платный концерт — и вот...».

И никогда не подумаешь, что еще вчера Аскер был передовым рабочим. Он заговорил так, словно за его плечами — десяток лет эстрадной халтуры, соперничества, интриг, взаимного недоброжелательства. Так произошло первое «чудо» — молниеносное перерождение Аскера.

Выступая на эстраде, Аскер сорвал голос. В часы горьких переживаний он встречается с добрым знакомым Исмаиловым, который ведет его в парикмахерскую. Аскера постригли, побрили. И эта чисто «цирюльная» операция после «петуха» на эстраде опять рождает «чудо»: Аскер снова «переродился», теперь уже к хорошему. Он возвращается в бригаду. Товарищи встречают его радушно, но не удерживаются от легкого розыгрыша:

«— Пожалуйста. Слушай...— Габиб на мгновение задумывается. — Значит, так... Я, Аскер Мурадов, родился в семье потомственного нефтяника. Природа наделила меня хорошим голосом, вследствие чего в моей жизни произошли различные неприятности.

Комсомольцы весело слушают Габиба. А Аскер хмурится.

— Только я начал петь и тут же сделал вывод, что я уже Бюль-Бюль и, конечно, сразу задрал нос. Товарищи мне об этом говорили, но я этого не слышал...

— Погоди, Габиб,— начал было Аскер, но его перебивает верховой:

— Не мешай оратору!

— Не слышал я критики потому, что музыкальный слух у меня хороший, а простой слух так себе. Решив, что я великий артист, я отправился на гастроли с одним прохвостом. Тут я сразу разбогател. Задумал купить бакинский порт — не продали. Приценялся к памятнику Низами — тоже не продали. Тогда я понял, что не в деньгах счастье, пустил на концерте «петуха» и благополучно вернулся в родной коллектив, который рекомендует мне начать все сначала. Но только все по-другому. Точка».

Это розыгрыш, и для розыгрыша естественна эта облегченность в пересказе истории Аскера. Но ведь почти с такой же облегченностью рассказана она и в сценарии — обозначены результаты тех перемен, которые происходят в Аскере, но сами психологические процессы перемен не показаны, и перемены эти выглядят как чудесные скачки сказочного персонажа, пересаженного в быт наших дней.

Сюжет сценария «С песней по жизни» построен четко, комедийно, живо. Но он не наполнен живым движением характера, хотя и принадлежит к тому типу сюжетных построений, который немыслим вне художественного раскрытия истории характера. Без этого — остается сюжетный остов, остаются вешки на путях и перепутьях героев, но нет подлинной жизни, художественно обобщенной в истории характеров, в их отношениях.

Советское искусство призвано показать расцвет личности при социализме, раскрыть характер нашего современника во всем великолепии его человеческого достоинства. Задача эта решается не только «впрямую» — изображением тех передовых людей, в ком откристаллизовались духовные и нравственные богатства советского человека. Художественное изображение борьбы человека со своими слабостями, ограниченностями, ошибками тоже открывает, если оно глубокое и правдивое, важные черты духовного облика современника, позволяет увидеть те идейные силы и начала, которые двигают эту борьбу. Проникновение во внутренний мир человека, эта «вечная» задача искусства, приобретает сейчас особую остроту.

«Быть на высоте задач социалистического реализма,— говорится в приветствии ЦК КПСС Второму Всесоюзному съезду советских писателей,— значит обладать глубокими знаниями подлинной жизни людей, их чувств и мыслей, проявить проникновенную чуткость к их переживаниям и умение изобразить это в увлекательно доходчивой художественной форме, достойной действительных образцов реалистической литературы».

Вот такого знания подлинной жизни людей, их чувств и мыслей, проникновенной чуткости к их переживаниям зачастую еще не хватает драматургам, пишущим для экрана и сцены. Отсюда и возникают в сценариях и пьесах блеклые, «приблизительные» образы, а движение их психологии — интереснейший предмет искусства — с ее тончайшими переливами и сложными переходами из одного состояния в другое — исчезает. Углубление во внутренний мир образа, воспроизведение «жизни человеческого духа» — важнейшее условие создания ярких и крупных характеров, в которых мы увидели бы не плакатное обозначение современника, а его человеческую сущность, своеобразие и красоту души.

В. ШКЛОВСКИЙ

О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Лев Николаевич Толстой считал, что единство художественного произведения состоит не в том, что в нем рассказываются события жизни одних и тех же людей, а в том, что в нем проводится определенное жизнеотношение. Только выражая это жизнеотношение, художник раскрывает свою душу.

«Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке, или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»*.

Так для писателя величайшего художественного опыта сюжет оказывается не только сочетанием событий, не только воспроизведением действий. Все это должно быть, но это лишь средство художника, а не цель.

Говоря о сюжете, мы обычно подразумеваем связь событий, которые происходят в произведении. Это утверждение верно, но оно является результатом только частичного анализа произведения искусства.

По точному смыслу слова «сюжет» значит «предмет». Поэтому главный герой произведения является «сюжетом» произведения. Такое словоупотребление было правильным для начала XIX века. Главные актеры оперы и балета тоже назывались «сюжетами». У Островского в диалоге сохранилось выражение «сюжет» в смысле любимый человек.

Истинное значение этого понятия состоит в том, что сюжет — это главное содержание произведения, анализированное через действия и взаимоотношения.

Добролюбов в своей статье «Луч света в темном царстве», говоря про героиню «Грозы» Катерину, отмечал, что характер будущей русской женщины еще не ясен, но драматург выясняет нам этот характер через сюжетные положения. Он утверждал, что в произведении искусства

---

* Л. Н. Толстой, Предисловие к сочинениям Г. Мопассана. «Русские писатели о литературе», т. II, стр. 104.

«...является перед нами лицо, взятое прямо из жизни, но выясненное в сознании художника и поставленное в такие положения, которые дают ему обнаружиться полнее и решительнее, нежели как бывает в большинстве случаев обыкновенной жизни»*.

С этой точки зрения можно понять процесс творчества Льва Николаевича Толстого. Он создавал основные конфликты, делал, так сказать, либретто произведения иногда в течение двух-трех месяцев, а писал произведение потом четыре года, шесть лет, восемь лет, десять лет. События, которые раскрывались в произведении, изменялись как будто не так сильно, но коренным образом изменялись мотивировки, обоснование событий, углублялся анализ отношений между людьми.

Уже начиная работу над романом «Война и мир», Толстой предполагал, что Наташа станет женой Пьера, а не Андрея, но как это будет обосновано, какой смысл характеров будет заложен в этом раскрывании, он еще не знал.

Начиная «Анну Каренину», он знал, что Каренина покончит жизнь самоубийством после того, как она изменит мужу и уйдет к любовнику. Но как это произойдет, кто виноват, какой смысл описываемых характеров, что раскрыто будет этими сюжетными положениями, он не знал.

Он сразу же знал, что Нехлюдов предложит женщине, которую он когда-то соблазнил и которая стала проституткой, женитьбу. Эта завязка была подсказана жизнью, но что произойдет в результате такого конфликта, что раскроется им и кто «воскреснет» в результате борьбы любви, религии, сложности общественных положений, он не знал.

Сюжет для писателя — это не способ заинтересовать читателя, это не способ изложения — это способ анализа жизни, вскрытие истинных взаимоотношений, превращение внешнего во внутреннее, снятие привычного.

Остроумие раскрывает противоречия, но остроумие — это еще не искусство. Разум художника в раскрытии противоречия находит истинное значение и движение предмета.

Вот запись В. И. Ленина:

«(1) Обычное представление схватывает различие и противоречие, но не **переход** от одного к другому, а *это самое важное.*

(2) Остроумие и ум.

Остроумие схватывает противоречие, *высказывает* его, приводит вещи в отношения друг к другу, заставляет «понятие светиться через противоречие», но не *выражает* понятия вещей и их отношений.

(3) Мыслящий разум (ум) заостривает притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до *существенного* различия, до *противоположности.* Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными (regsam) и живыми по отношению одного к другому,— приобретают ту негативность, которая является *внутренней пульсацией самодвижения и жизненности»***.

Мысль Ленина раскрывает нам самую сущность хода познания, в том числе и познания художественного.

Л. Толстой, говоря про Андерсена, объяснял, что художник должен доказать то, что увидел ребенок, то, что король голый.

Способы доказательства бывают разные, но книга, как говорил М. Горький, именно доказывает нам то, что мы часто не знаем в нашей сегодняшней жизни. Театр, кино, литература, музыка раскрывают человеку через ряд сопоставлений и отношений истинное значение жизни.

---

* Н. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, М., Гослитиздат, 1935, стр. 347—348.

** В. И. Ленин, Философские тетради, ОГИЗ, 1947, стр. 117—118.

Кадры из фильма «Княжна Мери»

Писатель долго работает над сюжетом. Нужно отметить, что концы произведения обыкновенно пишутся быстрее, вариантов меньше. Это заметно, например, у Толстого теперь, когда мы читаем новое, исчерпывающее, так называемое юбилейное издание.

Чем объясняется сравнительная прямолинейность работы в конце произведения? Тем, что взаимоотношения людей выяснены, утверждены и действия уже закреплены этим выяснением.

Итак, беря художественное произведение, мы прежде всего интересуемся не цепью событий, а обоснованием этих событий.

Тысячу раз рассказывалось об измене женщины, говорилось о том, что Пьеро потерял Коломбину, которая полюбила Арлекина.

На эту тему создавалась итальянская комедия, об этом писал Блок, на эту тему создал Чаплин свой фильм «Огни рампы», но мотивировки несчастья Пьеро изменились и тем самым образ оставленного влюбленного тоже изменялся.

Греческая трагедия вся основывалась на мифах, мифы были созданы давно, но изменялся анализ взаимоотношений, изменялись характеры, обоснования событий, а следовательно, изменялся сюжет.

В реалистическом искусстве, которое максимально близко подходит к действительности, которое извлекает сущность явлений из того, что происходит сейчас, движение еще быстрее и анализ сложнее.

Анализ этот делается всеми способами. Например, пейзаж в пушкинском произведении, или лермонтовский пейзаж, или тургеневский пейзаж, или пейзаж Толстого — это не только воспроизведение русского пейзажа, но и анализ этого пейзажа, связанный с общей конструкцией произведения.

Так же как неправильно переводить с одного языка на другой, пытаясь найти соответствие каждому слову, так же неправилен буквальный перевод явлений одного рода искусства в другой.

Мы пытались в кино передавать непосредственно драму и потерпели неудачу. Потому что мы становились формалистами: мы принимали способ изображения за сущность изображения, не понимая, что кино имеет одни способы изображения, а театр другие.

Такой же ошибкой является слепое копирование сюжета, понятого только как собрание происшествий, а не как выяснение действительности через сюжетные сопоставления.

Возьмем случай, который произошел у режиссера И. Анненского при постановке картины «Анна на шее» по собственному сценарию.

Чехов долго подготовлялся к написанию новеллы. У него чиновник, который продает свою жену начальству, отвратителен. Но и женщина, которая сперва пресмыкается перед своим скупым мужем, а потом с наслаждением говорит ему: «Подите прочь, болван!» — понимая, что она говорит это безнаказанно, тоже отвратительна.

Отдаленно и говоря неточно, это тема «помпадуров и помпадурш».

Мир, в который попадает Анна, — мир мертвый. Купец, который за ней ухаживает, — астматик; он платит за шампанское сторублевками на благотворительном балу, но платит, задыхаясь. Можно сказать, что весь мир, в который попала Анна, задыхается.

Предистория женщины дана в нескольких словах, вернее, анализирована в действии, в умении женщины одеваться.

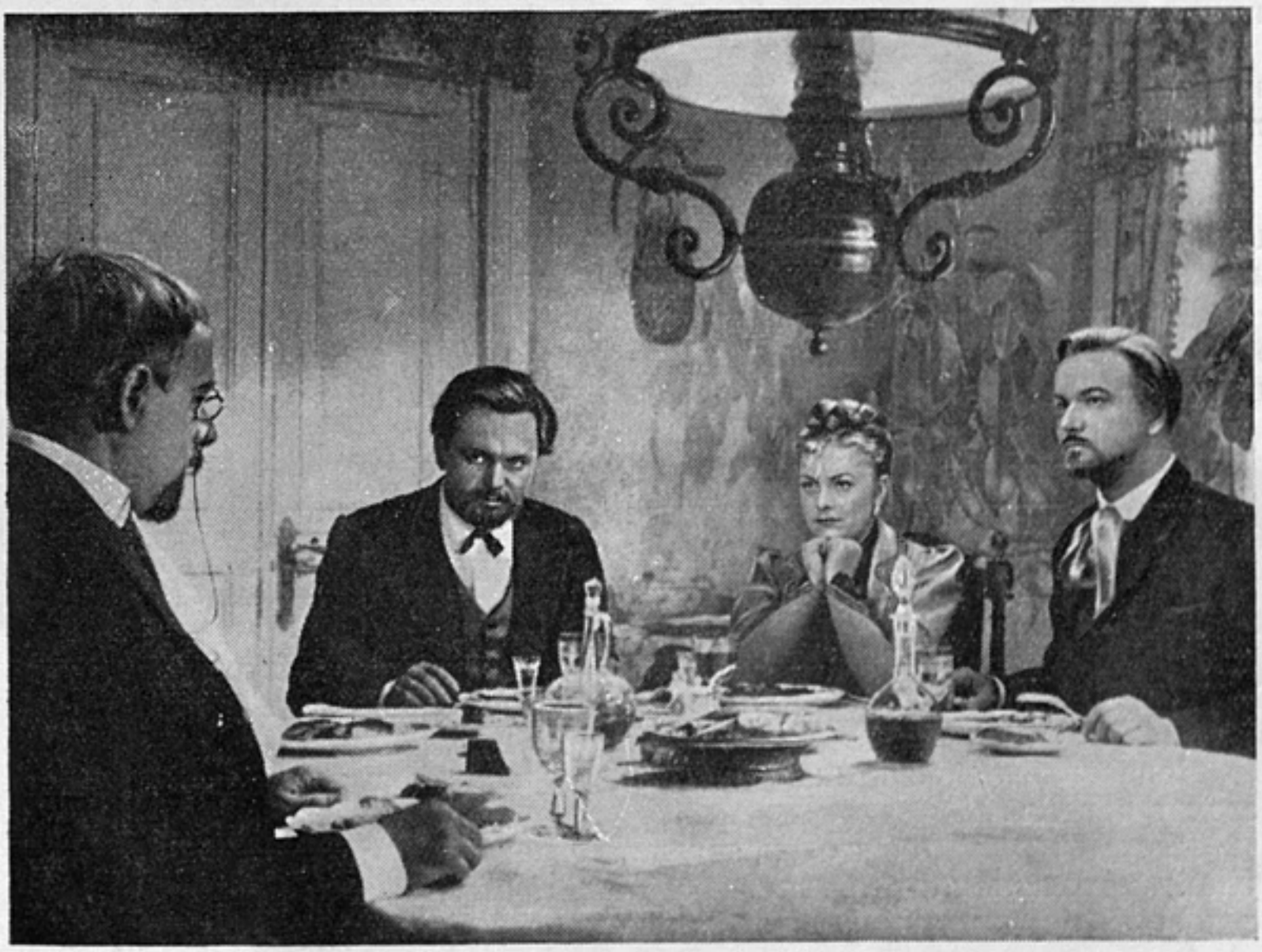
Анненский прежде всего удлиняет рассказ. Если Чехов создает рассказы, как бы отрывая начало, строит сюжет на неожиданности раскрытия характера — инсценировщик пристраивает к вещи вступление.

Но главное не это. Он изображает мир, в который попала Анна, не с тем отношением к нему, как Чехов.

Купца играет М. Жаров, а Жаров — актер обаятельный. Превосходительный любовник — А. Вертинский, а Вертинский — по-своему тоже обаятельный.

Мир, в который попадает Анна, не страшен, а привлекателен. При кажущемся повторении сюжета, при его помощи раскрыто не то, что раскрывал Чехов, и поэтому бессердечность Анны, ее разрыв с семьей неожидан.

Кадр из фильма «Попрыгунья»



Сюжет Чехова был взят Анненским не как результат авторского познания мира, не как результат выявления нравственного отношения автора к явлениям жизни, а просто как занимательное событие.

Поэтому получилась лента, в которой была изображена польза легкого поведения.

Женщина оказалось морально не разоблаченной. И это произошло прежде всего оттого, что не было передано чеховское отношение к жизни.

Поэтому и лента «Анна на шее», и неотчетливое, либеральное отношение к ней некоторых критиков, и дискуссия в Доме кино — все это было деревьями, за которыми лес был не виден. Деревья же образовывали рощу увеселительного характера.

Возьмем другой фильм того же режиссера. Мне кажется, что, инсценируя «Княжну Мери» из «Героя нашего времени» Лермонтова, режиссер совершил ряд неправильных поступков.

Формально все, что говорит Печорин на экране, соответствует тому, что он говорит в повести. Но тут сразу возникают трудности.

«Княжна Мери» — это только одна из повестей; Печорин уже до нее исследован другими сюжетными положениями. По условиям кинометража всего дать на экране нельзя было, и режиссер правильно шел на ограничения, но остальные повести должны были быть прочитаны с актерами.

Это то, что делал Станиславский, то, что необыкновенно углубляет работу актера. Он должен знать, что он играет.

Про Печорина писал Герцен, про него писали Белинский, Чернышевский. Первый перевод повести на французский язык был напечатан в журнале сен-симонистов.

Печорин живет во враждебном лагере, он в ссоре не с драгунским капитаном, а с николаевской Россией. Он человек разбитого поколения. Его недостаток — жестокость — связан с достоинствами — с его могучими силами, не находящими себе применения.

В самой «Княжне Мери» это дается намеками. Ведь княжна Мери принимает Грушницкого за разжалованного, за человека, который пострадал за какое-то политическое дело.

Это не курортная история, это история героя того времени.

Лермонтов писал Печорина в условиях строжайшей цензуры. Он должен был изолировать своего героя от всяких связей с передовой мыслью того времени. Но все, что он мог сказать, он сказал.

Режиссер старательно и трудолюбиво снимает во всех кадрах портрет Байрона, то есть он подсказывает нам решение, что Печорин — подражатель Байрона. Но ведь это же противоречит истине.

Булгарин утверждал, что Печорин создан в подражание Западу, что у Печорина нет корней в русской действительности.

Но Печорин был читателем Пушкина, Гоголя, другом передового русского ученого Мейера (Вагнера), а не только читателем Байрона.

Портрет Байрона мог висеть у Печорина. Тогда надо было показать, какой это Байрон.

Для Пушкина Байрон — это человек, связанный с воскрешающейся Грецией. Байрон имел свою политическую характеристику. Это не литературная мода.

Неправильно прочитана режиссером и обстановка, в которой происходит повесть.

Для Печорина то, что происходит, сперва происходит как будто от скуки. Он только потом видит горе Мери. Интрига связана с его отчужденностью от общества, в котором она происходит.

Печорин не только действует, но он видит мир. Это ви́дение в ленте передано голосом диктора, причем диктор не отделен от Печорина. Сама же обстановка дана вне отношений к герою.

Лермонтов описывает росистое утро перед дуэлью. Печорин влюблен в мир, он говорит о дожде, который проливается от росистых кустов.

У автора фильма кадр сухой. Он не имеет часа, он не утренний. А характеристика дается словами.

Слово не помогло увидать предмет, оно отклеивается от изобразительного кадра.

Не использован лермонтовский анализ пейзажа. Пейзажи, и это очень странно видеть в кинематографическом произведении, даны главным образом в дикторском тексте.

Это было бы приемлемым способом, если бы мы одновременно видали бы нечто на экране, и это нечто раскрывалось бы нам с новой силой через дикторский текст.

Знаменитое описание ночи в Пятигорске, Машука, восходов месяца, далеких гор, шума нагайских арб и заунывных татарских песен — все это проходит мимо постановщика. Он торопится пересказать события.

Конечно, в произведении режиссера Анненского есть отпечаток лермонтовских событий, и даже довольно точный, но все это похоже на кусок промокательной бумаги, на котором в перевернутом виде отпечатался текст, написанный чернилами.

Все это невнятно, неточно и поэтому неверно.

При сличении у нотариуса текстов киноленты с текстами повести можно, однако, убедиться, что все совпадает.

Жертвой такого недоразумения стали некоторые литературоведы, которые утверждают, что повесть передана точно, что картина «Княжна Мери» — художественное произведение.

Но не передан метод. Автор фильма стал жертвой буквализма, и именно поэтому он неверно выбирает актеров. Он забывает, что доктор Вагнер — человек печоринского поколения. Молодую артистку, которая могла бы по типу сыграть Белу, он заставляет играть молодую московскую аристократку — Мери.

Оператор работает хорошо, но вместо лермонтовской точности и сухости описания мы видим пестрые, перегруженные кадры и очень неприятно раскрашенный заход солнца среди скал.

Мне кажется, что и эта лента является ошибочным поступком И. Анненского.

Это не означает, что мы защищаем пышную отсебятину, которая цветет в «Анне на шее». Такие отсебятины делали раньше многие, делали лет двадцать пять тому назад, но они ошибочны и их не надо прощать.

Теперь интересно посмотреть на удачу кинохудожника. Я говорю о «Попрыгунье», поставленной по своему сценарию режиссером С. Самсоновым.

Единственным упреком или главным упреком, который мы ему ставим, является то, что лента несколько длинна, в ней есть лишние сцены, которые доказывают и говорят прямо то, что Чехов дает через сопоставления. Причем, именно это говорение впрямую ослабляет фильм.

В то же время пейзажные куски, введенные в ленту, нам кажутся введенными правильно, потому что они по характеру своему связаны с русским реалистическим пейзажем того времени.

Чрезвычайно интересно, хотя и несколько спорно, играет артистка Л. Целиковская роль попрыгуньи. Она очаровательна. В одном темпе, в одном художественном жизнеощущении создала она образ Ольги Ивановны. Тут можно сделать одно возражение: режиссер дал артистке слиш-

Е. Тетерин в роли Коростелева («Попрыгунья»)

ком много платьев. Он не показал ее полукомической борьбы за пышность. Трудность ее существования именно в этой борьбе. Именно в этой борьбе она так беспощадно эксплуатировала Дымова.

Излишняя затянутость ленты, дотягивание ее до полнометражной создало ненужные повторы обедов у Дымовых.

Но картина во всем ее актерском ансамбле очень хорошая, очень большая, хотя и тут надо было бы поговорить о смысле произведения.

Наш прекрасный актер С. Бондарчук не получил в сценарии С. Самсонова тех данных, которые помогли бы ему передать чеховскую вещь во всей ее глубине. С. Бондарчук местами оказывается, на мой взгляд, поставленным в менее выгодные условия, чем Е. Тетерин, который играет Коростелева.

Роль Коростелева Тетерин сыграл отлично. Этот просто и точно работающий художник сделал рельефнее то, что написал Чехов, и не нарушил чеховского рисунка.

Дымов у Чехова, как нам кажется, человек определенных политических убеждений. Образ его для Чехова связан с образом Базарова, и это подтверждается тем, что судьба Базарова, погибающего от заражения крови при вскрытии, угрожает и Дымову.

Дымов гибнет от дифтерита, но Чехов первую угрозу гибели дает как предупреждение и как отдаленное напоминание о герое Тургенева.

Мы знаем «Что делать?» Чернышевского, знаем факты биографии Сеченова, Мельникова, героя Севастопольской обороны, — они по-своему относились к изменам жен не потому, что это были слабые люди, а потому, что они хотели построить новую семью.

Дымов — великодушный, а не слабый человек.

Дымов не понимает, что происходит с его женой. Он считает, что он не имеет права мешать ее любви, но он ошибается, потому что попрыгунья никого не любит.

Уступчивость Дымова объясняется не тем, что он тряпка, а тем, что он иначе думает, иначе себе представляет жизнь. Он не понимает Ольгу Ивановну, не понимает, что она ищет не любви, а знаменитого любовника. Дымов — человек крепкий, это революционный демократ. Давать такого человека только добродушным — это значит лишать его конфликта, лишать трагичности, поэтому прекрасный актер С. Бондарчук не мог сыграть роль во всю силу своего таланта.

Внутренней силы Дымова, его значительности, того Дымова, который представляет определенное жизнеотношение, мы в ленте не видим. Только через Тетерина мы угадываем значительность образа Дымова.

Все это не уменьшает нашего глубокого уважения к прекрасной работе С. Самсонова.

Задача, которая стоит перед художником, передающая А. Чехова,

ПОПРЫГУНЬЯ
(по А. П. Чехову)

Сценарий и постановка
С. Самсонова.

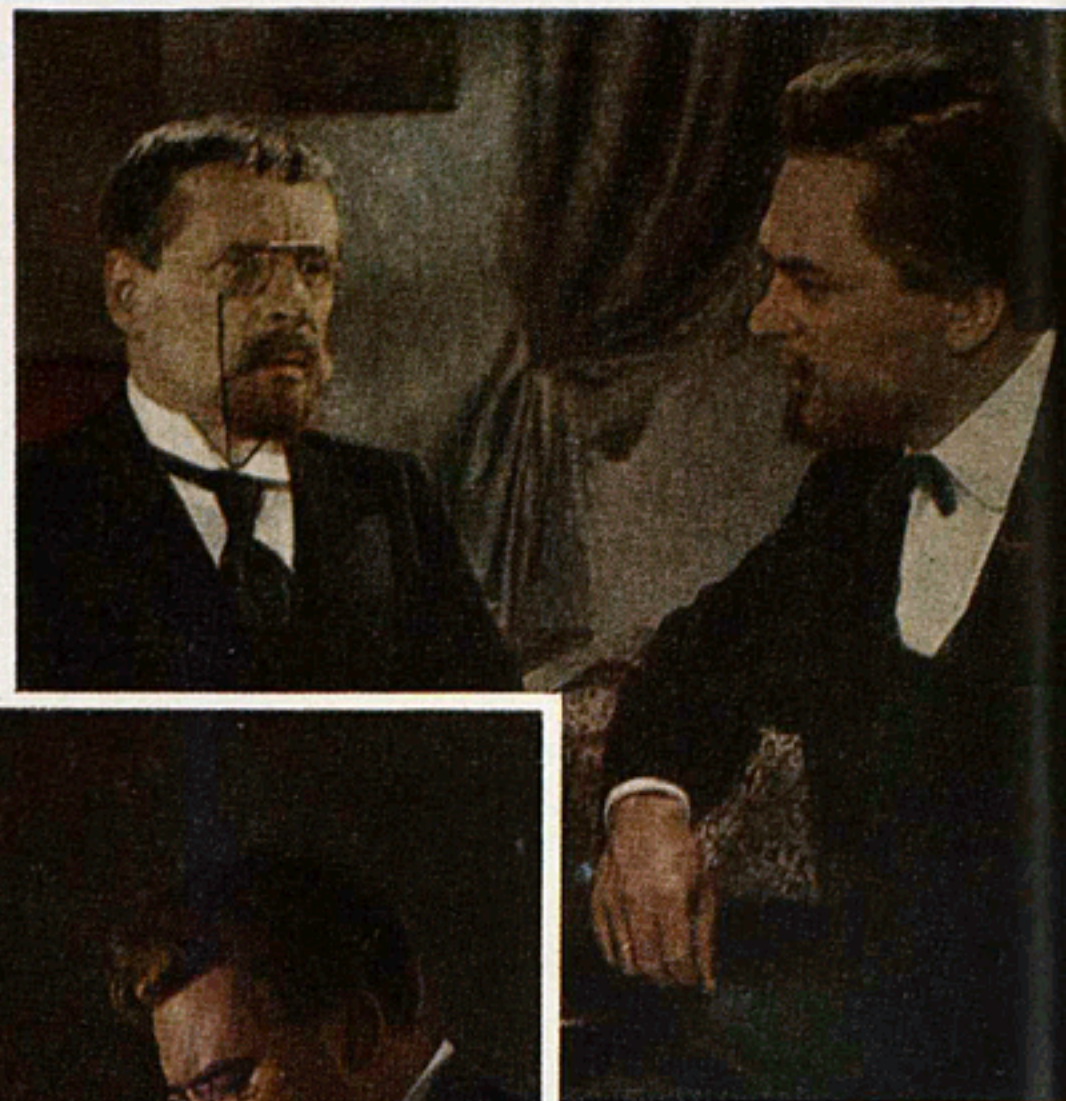
Операторы:
Ф. Добронравов,
В. Монахов.

Художники:
Л. Чибисов,
Ю. Волчанецкий.

Композитор Н. Крюков.

В ролях:
С. Бондарчук,
Л. Целиковская,
Е. Тетерин,
В. Дружников
и другие.

Производство
киностудии
„Мосфильм“



огромна, и С. Самсонов близко подводит зрителя к чеховскому жизнеотношению.

В этой работе видна и культура «Мосфильма», о которой нам часто приходилось до этого судить по благодарным воспоминаниям, а не по новым кинолентам.

Молодые операторы Ф. Добронравов и В. Монахов показали точное умение через пейзаж передавать жизнеотношение художника. Прекрасны все волжские пейзажи, тонко и точно передано сопоставление двух проездов Ольги Ивановны на пароходе, хороша дача Ольги Ивановны.

Кинокадр везде сюжетен.

Интересны интерьеры и хороши портреты, в частности по-разному дана в своем развитии героиня — Ольга Ивановна. Все это у операторов свое, но это свое не уводит нас от чеховского рассказа.

Л. Целиковская в роли Ольги Ивановны («Попрыгунья»)

Работа по киноинсценировкам должна вестись так, чтобы кинопроизведение приближало литературное произведение к читателю, а не заменяло его. В то же время эта работа обогащает кино опытом литературы. Литературный опыт не может быть непосредственно повторен в кино, но может стать поводом к новому анализу действительности.

Мы часто в оригинальных произведениях строим сюжет так, что стараемся доложить зрителю о том, что происходит в мире. Мы пытаемся документально передать события, а не анализировать их.

У талантливого художника С. Герасимова существовал большой опыт. Он исходил из передачи самого жизненного потока, не хотел вносить в искусство старые жанровые условности и в результате пришел к отрицанию самого сюжета. Его вещи двигались по хроникальному принципу: человек не сталкивался с жизнью, не определял себя в борьбе, а обозревал жизнь.

Сюжет не использовался для того, чтобы путем сопоставлений исследовать сущность жизни, раскрыть в ней самое главное, открыть в ней ее глубокое дыхание. В результате большой художник пришел к неудаче фильма «Надежда» не случайно. Она вызвана неправильной теорией, которая никем не обсуждалась и обнаружила свои слабые места в самый ответственный момент. Оказалось, что герой не живет, а впрямую разговаривает. Оказалось, что художник не может раскрыть своих героев.

Это стало очевидным, но от этой ошибки надо уходить, пересматривая свой путь, отделяя неудачу от удачи. Надо понять, что искусство, именно в силу своей реалистичности, несовместимо с натуралистической монотонностью передачи слов и поступков.

Когда-то Аристотель говорил, что обстоятельства в драме должны быть ясны из действия, слова служат для передачи мысли.

Мы перегружаем слово, и это видно у самых разнообразных режиссеров. Наши герои часто говорят впрямую, как на собрании, и зритель, как я сам слыхал, кричит из зала: «Регламент!»

К. ИСАЕВА, Вл. КАГАРЛИЦКИЙ

ОПРАВДАННОЕ ДОВЕРИЕ

(ДЕБЮТЫ МОЛОДЫХ КИНОАКТЕРОВ)

Начавшееся увеличение выпуска художественных фильмов повлекло за собой появление на экране многих и разнообразных актеров. Вновь порадовали своей интересной работой Борис Андреев и Сергей Лукьянов («Большая семья»), Василий Меркурьев и Александр Борисов («Верные друзья»), Михаил Кузнецов («Море студеное» и «Командир корабля»), Марк Бернес («Море студеное» и «Школа мужества»), Евгений Самойлов («Герои Шипки») и другие известные мастера экрана.

Запомнились и опытные театральные актеры, снявшиеся в кино: А. Сашин-Никольский в фильме «Анна на шее» (отец Анны), Н. Сергеев в фильме «Большая семья» (мастер Басманов).

Особенно радостно появление на экране большого отряда молодых актеров, многие из которых сыграли свою первую роль в кино.

Правда, не каждому молодому актеру удается по-настоящему проявить свои способности в первых работах на экране. Однако далеко не всегда в этом повинен он сам. Ведь работа киноактера зависит и от драматургического материала (от предоставленной ему роли), и от режиссерской трактовки этой роли, и от отношения режиссера к актеру, и, наконец, от операторского решения образа (кинопортрет героя), и от множества других элементов сложного синтетического искусства, каким является кино. Все эти формы зависимости оказывают очень большое влияние на молодого исполнителя.

Сколько прошло перед нашими глазами печальных примеров неправильного использования молодых актеров, которые, только начав свой путь в кино, сразу же очутились в творческом застое! Разве один Сергей Гурзо виноват в том, что вот уже в течение пяти лет он играет из картины в картину одну и ту же роль и творчески не растет? А разве Инна Макарова, проявившая очень разносторонний талант в стенах Института кинематографии, ничего больше не умеет играть на экране, кроме бесконечных вариаций Любови Шевцовой?

Неутешительно складывается артистическая судьба недавней выпускницы ВГИК Аллы Ларионовой, сыгравшей уже четыре роли в кино и среди них — главную роль в фильме «Анна на шее». Просматривая эти работы, можно без всяких колебаний зачислить Ларионову в число актрис, обладающих лишь хорошими внешними данными и не проявивших своего творческого лица. Но те, кто видел Ларионову в учебных отрывках, ис-

полнявшихся ею в мастерской С. Герасимова во ВГИК, знают, что это не совсем так. Вспоминаются сцены из «Хождения по мукам», где Ларионова играла роль Кати, а другая молодая актриса, Н. Меньшикова,— роль Даши. Это были сцены, преисполненные глубокого чувства, будоражившие воображение зрителей.

Но с тех пор ни одна из экранных ролей Ларионовой не обнаружила и части тех творческих возможностей, которые начинала проявлять актриса в годы учебы. Ни один из кинорежиссеров не сумел выявить ее способностей. Особенно недопустимым, на наш взгляд, оказалось отношение к актрисе режиссера И. Анненского, который в фильме «Анна на шее» беззастенчиво проэксплуатировал внешнее обаяние А. Ларионовой, не попытавшись заставить ее по-настоящему играть, создать образ, хоть сколько-нибудь отражающий глубокий замысел А. Чехова.

Вслед за К. Лучко («Большая семья»), Н. Чередниченко («Чемпион мира»), В. Ушаковой («Об этом забывать нельзя» и «Запасной игрок»), М. Стриженовой («Овод»), выступающих на экране не в первый раз, за последнее время на экране появилось еще несколько молодых актрис, обладающих хорошими внешними данными. Среди них Т. Конюхова («Запасной игрок», «Доброе утро»), Н. Гребешкова («Испытание верности»), З. Кириенко («Надежда») и другие. Обаятельны и молодые исполнители мужских ролей: Л. Фричинский («Спортивная честь», «Честь товарища» и т. д.), Ю. Саранцев («Верные друзья», «Доброе утро»), Б. Битюков («Случай в тайге») и другие.

Но, к сожалению, эти актеры и актрисы функционируют лишь в роли «молодых и красивых людей». Создается впечатление, что авторы сценариев специально пишут такие роли, где все недостающие душевные качества героев и героинь должны возмещаться обаятельной внешностью исполнителя.

Могут ли они хорошо сыграть что-нибудь более сложное, яркое, интересное? Трудно это установить по сыгранным ими ролям, а ведь по ним-то и судят и зрители, и творческие работники о возможностях того или иного молодого актера, часто считая, что это и есть его творческий «потолок».

Но есть в последних фильмах и такие роли, о творческом лице исполнителей которых можно уже сейчас судить вполне определенно. Полноценный драматургический материал, внимательное, заботливое отношение режиссеров к исполнителям дали возможность актерам уже при первом вступлении в большое искусство проявить некоторое своеобразие творческого темперамента, показать, хотя и в самых еще первоначальных чертах, свой особый творческий почерк, индивидуальную манеру исполнения.

* * *

Одной из наиболее интересных работ в фильмах этого года является, на наш взгляд, центральный образ в картине «Овод» в исполнении О. Стриженова.

Впервые снявшись в кино, молодой воспитанник театра проявил себя как актер романтического плана с хорошими внешними данными и способностью перевоплощения.

Вот перед нами юный Артур — стройный, изящный юноша с тонкими чертами лица, при первом взгляде на которое мы убеждаемся, что имеем дело с глубоко и сильно чувствующей натурой. У него высокий выпуклый лоб с ниспадающей непослушной прядью волнистых волос, нос с тонким вырезом ноздрей, губы, порой нервно кривящиеся, порой становящиеся пухлыми и наивными, как у обиженного ребенка.

Артур — Стриженов по-настоящему чист и благороден. Светлые лучистые глаза, внимательно и пытливо смотрящие на мир, готовые в любой момент вспыхнуть ярким восторженным огнем юности.

Внешний и внутренний облик молодого Артура, воссозданный О. Стриженовым, как нельзя лучше соответствует характеристике, данной этому герою автором романа:

«...Небольшого роста, хрупкий на вид, он скорее походил на итальянца XVI века, чем на юношу 30-х годов, вышедшего из средней английской семьи. Слишком уж все в нем было выточено, изящно: длинные брови, подвижной нервный рот, руки, ноги. Когда он сидел спокойно, его легко было принять за хорошенькую девочку, переодетую в мужское платье, но своими гибкими движениями он напоминал прирученную пантеру, которая не показывает когтей...»

Неузнаваемо меняется весь облик актера, когда его Артур, прекрасный, восторженный юноша, становится больным, искалеченным человеком, в котором, однако, попрежнему горит неугасимый пламень борца-революционера.

Прекрасное лицо юного Артура превращается в конвульсивно подергивающееся, изуродованное лицо легендарного Овода.

У актера появляется горькая, едкая улыбка; меняется выражение глаз — они становятся более холодными и суровыми. Но зато как прекрасно вспыхивают они вновь, когда загорается в них огонь любви к товарищам по борьбе!

Во второй половине фильма у Стриженова изменяется даже голос, он становится надтреснутым и резковатым, и это замечательно гармонирует со злыми, ироническими речами героя, возмущенного бездействием либералов, мнящих себя революционерами. Актер отлично сумел передать болезнь героя. Время от времени Овод начинает слегка заикаться, в какой-то момент кривится едва приметно нижняя губа, чуть-чуть подергивается щека, чуть дрожит непокорный мускул в лице, заставляет глаз непроизвольно подмигивать. И все это не мешает герою в самые ответственные моменты его жизни быть по-настоящему прекрасным.

Он красив в тот момент, когда, выздоравливая в доме у синьоры Боллы, пытается отогнать призрак прошлого. Он прекрасен во время тревоги на заставе, где начавшаяся перестрелка мешает его объяснению с Джеммой. Он красив и тогда, когда, превозмогая боль и усталость, пытается выбраться из тюрьмы на волю. И, наконец, он поистине прекрасен в финальной сцене расстрела.

Стриженов мастерски пользуется мимическими возможностями своего лица, выражая тончайшие оттенки переживаний. Достаточно вспомнить, как вздрогнуло все лицо актера и сверкнули его глаза в момент, когда Артур получил от Джеммы незаслуженную пощечину у ворот тюрьмы. Или как дико расширились и сверкнули его глаза, когда на взволнованный вопрос Джеммы Овод ответил: «Не надо гоняться за тенью мертвого друга, синьора. Это жестоко и страшно».

Тактично провел актер очень трудную сцену, в которой разоблачается тайна рождения Артура. Он корчится в судорогах непроизвольного смеха. Но это не сумасшедший. Это глубоко страдающий человек, переживающий большую душевную трагедию и сохраняющий полную ясность ума, несмотря на большое нервное потрясение. Это становится совершенно очевидным в момент, когда он на секунду прерывает смех и устало смотрит перед собой с выражением огромного страдания на лице.

Напрасно режиссер проявил обидное недоверие к актеру и не показал крупно лицо героя в момент, когда он в тюрьме называет свое подлинное имя кардиналу Монтанелли. Сколько тончайших душевных движе-

ний мог выразить актер в этот захватывающий момент! Вместо этого он вынужден очень долгое время оставаться на среднем плане спиной к зрителю.

Удачно изобразив внутренний мир Овода-революционера, актер менее интересно передал любовные переживания героя. В сценах, где мы видим молодого Артура с Джеммой, он слишком холоден и по-картинному красив.

Актер показал подлинное умение владеть не только своим лицом, но и телом. Он необычайно пластичен как тогда, когда изображает тонкого, изящного юношу с хорошими манерами и природной грацией, так и тогда, когда играет хромого, искалеченного человека, падающего в припадке своей страшной болезни или гордо выпрямляющегося под дулами устремленных на него карабинов.

О. Стриженов в роли Артура («Овод»)

Стриженов—совсем молодой человек, но, изображая Овода, перенесшего много горя и несчастий, он заставил нас поверить в этот образ. Это уже не просто вдохновение талантливого актера, но и подлинное мастерство, которое позволяет думать, что у Стриженова — большое будущее в кино.

Отрадно, что актер уже снова работает над большой и интересной ролью в картине «Мексиканец». Хочется надеяться, что он не остановится на исполнении только исторических ролей, а будет создавать образы наших современников.

* * *

Пожалуй, самой трудной, хотя и наиболее почетной задачей для советского актера является создание образа положительного героя нашего времени.

Здесь необходима большая наблюдательность художника и значительный жизненный опыт, которого, как правило, бывает недостаточно у начинающего актера.

И все-таки среди образов, созданных за последнее время молодыми исполнителями, есть удачные образы наших современников.

Это прежде всего образ Алеши Журбина, созданный молодым артистом А. Баталовым в картине «Большая семья».

Несмотря на то, что роль эта не была главной в фильме, она имела то серьезное преимущество, что строилась на интересном драматургическом материале.

Трогательная история трудной любви Алеши Журбина скромно и деликатно вкраплена в драматургическое повествование этого большого кинопроизведения, действие которого развивается по многим сюжетным линиям и объединяет большое количество героев. Режиссер И. Хейфиц преподносит зрителю молодого героя тактично, экономно, в коротких выразительных эпизодах, всякий раз создавая у зрителей нужное настроение,

правильно используя и хорошие внешние данные актера и его мягкую спокойную манеру исполнения.

Достаточно посмотреть на то, как после свидания с Катей Журбин-младший лежит в маленькой комнатке под крышей, взволнованный и мечтательный, с мягким, ласковым выражением глаз и с пухлыми мальчишескими губами, так неожиданно контрастирующими с его сильными загорелыми руками — руками рабочего человека, чтобы поверить в чистоту и искренность помыслов и поступков этого молодого человека, поверить в силу и степень накала охвативших его чувств.

Большое место в характеристике героя и в более полной и подробной передаче его настроения занимает у И. Хейфица кинематографическая деталь и монтажные перебивки.

Вот Алеша, получивший новую комнату, ожидает прихода Кати. Несколько выразительных портретов передают его добродушное, размягченное и немного растерянное состояние. Алеша ждет, он счастлив.

Но Катя не идет. И мы видим, как на протяжении нескольких кадров — немых портретов — по мере сгущения сумерек за окном мрачнеет лицо Журбина — Баталова, выражая сначала озабоченность и недоумение, а затем глубокое огорчение.

Эта немая сцена по-настоящему кинематографична. В ней без длинных монологов и авторских пояснений раскрывается состояние героя, возникает завязка его драмы.

Перед зрителем проходит целая серия таких коротких немногословных сцен с участием Алеши, и каждая из них — это новая ступень в развитии образа.

...Вот он настойчиво, но безрезультатно пытается объясниться с Катей — сначала на лестнице, затем у дверей ее дома. И мы понимаем, как тяжко ему это состояние неизвестности.

Вот он угрюмо сидит за столом, упрямо скрывая от домашних причину размолвки с Катей, и на вопрос отца, почему он не женится, бросает небрежное: «Раздумал...» Губы Журбина — Баталова упрямо сжаты, а глаза неподвижно устремлены вперед, и в них читается затаенная боль и обида.

Вот мы видим, как Алеша, лежащий на диване, сердито заслонил носком ботинка фотографию той, которая причинила ему такую боль и о которой он, однако, не может не думать. И мы отмечаем про себя: нет, не разлюбил Алеша Журбин свою Катю.

Это подтверждается и в другой сцене, где на стапелях Алеша с застенчивой улыбкой уговаривает сестру съездить с его письмом к Кате в подсобное хозяйство.

Все это время с лица героя не сходит озабоченно-грустное выражение, говорящее о том, что он что-то обдумывает, ищет выход из создавшегося положения. Быть может, он снова и снова проверяет силу своего чувства.

И вот кульминация раздумий: Алексей появляется в кабинете у «ночного директора» — деда Матвея. Внук приходит к нему за советом и получает этот мудрый совет. У актера почти нет слов в этой сцене. Но лицо Алеши мгновенно светлеет, уголки губ снова трогает мягкая улыбка, и мы видим — тяжесть спала с его души, он принял окончательное решение.

В сцене у Кати Алеша снова действует почти без слов, но когда он наконец, заговорил, сообщая о своем решении потрясенной Кате, в его словах, интонации, выражении глаз, требовательных и умоляющих одновременно, прозвучала такая сила чувства, которая покорила и зрителей и героиню.

История любви к Кате Травниковой — не единственное, что характеризует в фильме Алешу Журбина. Вспомним «образцово-показательный» завтрак, во время которого старые рабочие — отец и его товарищ, мастер Басманов — «прорабатывают» Алешу, ступившего на неверный путь. И тут снова герою нашему менее всего приходится пользоваться прямой речью. Попав в сборот, он больше отмалчивается, но мы видим, как стыд буквально сжигает его, заставляя неловко ухмыляться, грызть спички и ногти...

А. Баталов в роли Алексея Журбина («Большая семья»)

Мы уже отмечали, что в правильной и интересной трактовке роли Алексея Журбина большое место принадлежит режиссерской выдумке, использованию деталей. В самом деле, спичка, небрежно брошенная и тут же поспешно поднятая Алексеем с блестящего пола своей новой комнаты, фотография Кати, вселившаяся в новую комнату вместе с первым же предметом домашней обстановки, кусок черного хлеба, который растерянно жует Алексей после несостоявшегося «образцово-показательного» завтрака, — все эти детали рассказывают нам о жизни героя не менее красноречиво, чем иные слова. И все же в удаче образа многое зависело от работы актера, которая отличается большой лиричностью, мягкостью, лаконизмом.

Правильно воплотив творческий замысел драматургов и режиссера, актер еще раз показал, что полноценные образы положительных героев нашего времени, представителей советского рабочего класса, можно создавать, не заставляя героя обязательно выражать свое существо декларациями.

После этой роли А. Баталов приглашен на исполнение сложной и ответственной роли Павла Власова в новом фильме «Мать».

Будем надеяться, что опыт создания образа Алексея Журбина поможет в новой работе и творческая судьба артиста А. Баталова сложится удачно и интересно.

* * *

Молодой артист МХАТ А. Михайлов в 1954 году появился на экране не в первый раз. Но только роль Пети Гребенкина («Испытание верности»), несмотря на ее ограниченные возможности, позволила артисту в какой-то мере обнаружить интересные стороны своего дарования.

В театре ему приходилось большей частью играть героические роли, в то время как артист явно тяготеет к ролям лирического и даже лирико-комедийного плана. Приблизительно такой и оказалась роль Пети Гребенкина.

На протяжении почти всей картины Петя остается персонажем второго плана. Трудно было бы актеру проявить себя в этой роли, если бы не несколько сцен, где мы смогли заглянуть в душу молодого героя. Режиссер И. Пырьев дал возможность актеру играть эти сцены почти целиком

на продолжительных крупных планах. Это доверие мастера было важным фактором в работе Михайлова.

Привлекательные душевные качества героя впервые обнаруживаются в сцене его разговора на заводе с любимой девушкой Варей, которая нашла себе другого избранника. Душевная чуткость, скромность, деликатность Пети особенно ярко выступают здесь на фоне приподнятого настроения Вари, эгоистически поглощенной своей радостью.

По тому, как тихо и задушевно отвечает Гребенкин — Михайлов на шумные настойчивые вопросы Вари, как нежно и ласково смотрит он на девушку, называя ее привычным именем «Варюша», как мучительно старается дать объективную и справедливую оценку своему сопернику, мы видим и большую человеческую чистоту Пети и глубину его чувства к Варе.

В другой раз мы узнаем о благородных качествах Пети в сцене разговора с Ольгой, когда он решительно отказывается поднимать дело о своем соавторстве с Варенцовым, боясь причинить неприятность Варе и вызвать ненужные толки о своем соперничестве с Игорем.

Актер трактует эту сцену как внутренний спор героя с самим собой. Чуть заметная кривая усмешка, вызванная обидой на Варенцова, мгновенно сменяется деловито-озабоченным выражением лица человека, желающего стать выше всяких мелочных интересов. Он то хмурится, то грустно усмехается, пытаясь оправдать свое пассивное отношение к подлому поступку Варенцова. И, наконец, произносит твердо и убежденно, почти весело: «Работа-то ведь все равно пользу принесет»... И это звучит, как завершение внутреннего спора героя.

Во второй половине фильма актер привносит новые черты в характер героя. После разоблачения Варенцова Пете уже нет необходимости во что бы то ни стало оправдывать своего соперника и не вмешиваться в его дела, называя это объективностью. Обнаружив при столкновении с Игорем у калитки дачи, что этот проходимец готов облить грязью Варино имя, Петя гневно выступает на защиту девушки.

Внезапная вспышка гнева, исказившая мягкие, спокойные черты лица Гребенкина — Михайлова, резкие угрожающие интонации действуют с особой силой по контрасту с тем спокойствием и добродушием, которые характеризовали Гребенкина до сих пор. И с этого момента Михайлов изображает Петю активно борющимся за свое счастье.

Его герой остается все тем же деликатным и чутким юношей, глубоко уважающим интересы и настроения других людей. Но у него появляется маленькая надежда, он уже немножечко счастлив, и потому к мягкости прибавляется настойчивость.

Вот Петя танцует с Варей на прощальном вечере. Танцует молча, с неясной блуждающей улыбкой на лице, нежно заглядывает в глаза девушки. Бережно проводит он подругу в прихожую, туда, где нет шумной веселой толпы молодежи, и испытующе смотрит на нее, чутко ловя ее настроение: захочет или не захочет Варя говорить с ним. Но Варя не уходит. И тогда все с той же мягкой настойчивостью Петя усаживает девушку среди сундуков и шуб — происходит решающий разговор. Здесь с наибольшей полнотой раскрывается лирическое дарование Михайлова.

Отдельные черты характера героя, ранее проявлявшиеся в некоторых эпизодах, соединились воедино в этой сцене, полной подлинной лирики, глубокой поэзии, светлого, жизнеутверждающего начала.

Два молодых человека, сидя в столь, казалось бы, неподходящей для возвышенных разговоров обстановке, говорят о самых поэтических вещах — о своем будущем, о работе, о дружбе и любви.

Стремление Пети быть вместе с товарищами на передовом участке органически переплетается с его желанием быть рядом с любимой девушкой. «Я даже не знаю, Варя, что со мной будет, когда тронется ваш поезд...» — задумчиво, тихо говорит Петя. Он с трудом, осторожно выбирает выражения, стараясь сказать самое главное и ничем не обидеть, не рассердить Варю.

Он заметно волнуется, его светлые ясные глаза испытующе смотрят на девушку. Иногда он смущенно улыбается, грустно иронизируя по своему адресу, пряча за улыбкой глубокую тревогу и вместе с тем слабо теплящийся огонек радости — ведь Варя не сердится, не гонит его и даже начинает плакать...

А. Михайлов в роли Пети Гребенкина («Испытание верности»)

«Ты самая лучшая, — уверяет Петя девушку в каком-то упоении, и ясная улыбка украшает его взволнованное лицо, а рука нежно и нерешительно дотрагивается до Вариной руки.— И если ты меня хоть, ну хоть немножечко любишь, я найду тебя и приеду к тебе. Потому что я не могу без тебя, понимаешь, не могу, Варя...» И жест наивного отчаяния сопровождает эту заключительную реплику героя.

Можно лишь пожалеть, что роль в «Испытании верности» предоставила Михайлову возможность проявить лишь небольшую долю своих способностей.

* * *

К двум новым исполнителям ролей наших современников — А. Баталову и А. Михайлову — очень близок по своему актерскому темпераменту молодой артист, воспитанник училища МХАТ Л. Харитонов, создавший образ Бориса Горикова в фильме «Школа мужества».

Материал замечательной повести Аркадия Гайдара помог авторам сценария и фильма создать увлекательное кинематографическое произведение с интересно очерченными образами, и в первую очередь с ярким, глубоким образом центрального героя.

Роль Бориса Горикова, над которой пришлось работать молодому артисту, дается в фильме в развитии. Мы становимся свидетелями постепенного накопления новых черт в характере Бориса, превращающегося из наивного подростка в сознательного борца за дело революции.

В большой и сложной работе над этим образом молодые режиссеры В. Басов и М. Корчагин удачно использовали и привлекательные внешние данные молодого исполнителя, и его заразительную эмоциональность, непосредственность, и вдумчивое, серьезное отношение к работе, и несомненные крупицы мастерства.

Наблюдая его дома за чаем в обществе матери и Афанасия Чубука, мы убеждаемся в наивности и непосредственности Бориса. Его замечательно характеризуют и деловитая интонация, с которой он спрашивает собеседника о состоянии «духа наших войск» на фронте первой мировой

войны, и чисто детское любопытство к рассказам Чубука, внезапно сменяющее эту нарочитую серьезность и деловитость,— все это отчетливо отражается на его наивном курносом лице, в его внимательных, живых глазах.

Но вот после нескольких сцен, характеризующих достаточно полно и интересно политическую наивность и незрелость Бори Горикова, он становится бойцом революционного рабочего отряда.

Замечательный портрет героя, лежащего на верхней полке поезда, который увозит его вдаль, к грядущим боям и победам, является как бы переходным моментом в характеристике Бориса.

О значительности этого момента в жизни героя говорят не только специальное выделение его портрета с помощью плавного наезда киноаппарата на крупный план, не только слова, произносимые за кадром в виде внутреннего монолога, но и само выражение лица актера — мечтательное и просветленное, с влажными, задумчивыми глазами, с губами, взволнованно шепчущими слова этого внутреннего монолога. «Прощай, мама...» звучит в этот момент в устах героя, как: «Прощай, детство... здравствуй новая, трудная, неспокойная, но замечательная жизнь!»

Передавая в дальнейших эпизодах во всей полноте и точности психологических оттенков духовное возмужание молодого человека, актер сумел вместе с тем сохранить все особенности юношеского возраста своего героя. Особенно заметно проступает юная наивность Горикова, уже ставшего серьезным бойцом отряда, в его радостной похвальбе: «А как здорово, Чубук, что я стал красным. Ведь это я сам решил!..» В голосе актера слышны ликующие нотки, а глаза сверкают огромной радостью и гордостью.

Еще более наивен и трогателен Горикое — Харитонов в сцене, где он после совершенного им проступка, погубившего Чубука, прощается с Веркой: «Смотри, Верка, ты еще молодая, у тебя еще все впереди. А я...» Он произносит эту фразу, по-мальчишески подражая манере взрослых, бывалых людей.

И даже в конце фильма в хмуром выражении лица, которым стремится прикрыть свое волнение Борис Гориков, вступающий в партию, мы узнаем все те же мальчишеские черты героя.

Харитонов — актер большого обаяния, на лице которого легко отражается быстрая смена настроений героя. Особенно поражает внезапная яркая улыбка, изредка возникающая на его простом лице, как разрядка после напряженных моментов в жизни героя.

Вот командир отряда Галка, разгадав нехитрый маневр Бориса, прибавившего себе несколько лет, принимает мальчишку в отряд с условием, чтобы он никогда больше не врал. И напряженное, взволнованное лицо Бориса — Харитонова мгновенно расплывается в широкой улыбке, выражающей горячую благодарность и готовность быть всегда хорошим, смелым, честным. Та же обаятельная улыбка озаряет лицо Горикова — Харитонова всякий раз в ответ на прощение, полученное от товарищей и командира отряда после допущенных им серьезных ошибок.

Необходимо отметить большую естественность поведения актера перед киноаппаратом, свидетельствующую о его значительной профессиональной зрелости.

Показательна в этом отношении сцена отдыха у костра в обществе кадета. Актер очень точно передает усталость героя, его стремление поуютнее устроиться на ночь возле пенька. Голос его становится сонным и ленивым, веки смыкаются, и героя охватывает сон.

Очень естественны и пластичны движения актера, легко и свободно владеющего своим телом. Мы все время видим перед собой настоящего,

живого мальчишку с ловкими размашистыми движениями, особенно рельефно выступающими в сценах безмолвных проходов Горикова—Харитонова после гибели Чубука и во время разведки занятого белыми села.

Но главное, что удалось Харитонову вместе с молодыми режиссерами,— это передача чистоты, ясности, непосредственности и цельности натуры героя. Именно это обусловило подлинно романтическое звучание произведения А. Гайдара на экране.

Можно сказать без преувеличения, что правильный выбор актера на эту роль в значительной мере определил успех фильма в целом.

Л. Харитонов в роли Бориса Горикова («Школа мужества»)

* * *

Нам приходилось слышать высказывания некоторых молодых актеров по поводу своей первой работы в кино.

— Отрицательную роль играть невыгодно: приклеют ярлычок злодея, и будешь с ним ходить из картины в картину.

Есть в этих словах некоторая доля правды. Часто по вине авторов, да и самого актера появляется в фильме как знак того или иного зла или, того хуже, как механический исполнитель определенных функций безликий отрицательный персонаж. И бывает, сыграв в одном фильме такую роль-функцию, молодой актер перекочевывает в другой с такой же задачей.

Но разве должен актер бояться отрицательной роли, которая не сводится к функции, а содержит в себе интересный материал, предвещающий большую плодотворную работу?

Интересный драматургический материал представляла собой роль Котьки Григоренко в сценарии В. Беляева и М. Блеймана «Тревожная молодость», которую режиссеры А. Алов и В. Наумов поручили молодому актеру Н. Рыбникову. Способный актер вдохнул в нее живую жизнь, наполнил мыслью и страстью, и поэтому Котька Григоренко воспринимается нами как яркий, полноценный художественный образ.

К чести молодых режиссеров нельзя не отметить, что образ Котьки Григоренко, созданный в картине двумя актерами (соответственно двум возрастным периодам), получился на редкость цельным. Здесь очевиден очень удачный выбор исполнителей. Юный «актер» Олег Кирст, изображая в первых частях Котьку-бойскаута, очень хорошо справился с трудной задачей. Мы увидели его «ясные», холодные глаза, полные ненависти и злобы к своим товарищам по школе только за то, что они дети рабочих и бедняков. В маленьком Котьке, каким его играет Олег Кирст, уже заметны задатки будущего бандита. Эти рельефно выраженные черты характера юного Котьки Григоренко в чем-то помогли актеру Рыбникову.

У Олега Кирста нет большого внешнего сходства с Рыбниковым (как это счастливо случилось с другими актерами в этом фильме), и тем не менее стоило только впервые появиться на экране Рыбникову, как мы его

Н. Рыбников в роли Котьки Григоренко («Тревожная молодость»)

сейчас же признали, поверили в то, что он — взрослый Котька, теперь бандит, диверсант, переброшенный с заданием из-за рубежа. В темноте сверкнули его глаза, и мы увидели, что это те же глаза, что и в детстве, с легким прищуром, «ясные глаза», говорящие о том, что их обладатель способен теперь убить, что он предельно ненавидит тех, кто стали хозяевами жизни, хозяевами своей родной земли.

Задумываясь сейчас над причиной этой актерской удачи, мы обнаруживаем, что Рыбников нигде не пользуется одной краской, всегда лишающей образ жизненности, правдивости.

Пробравшийся в родной город Котька, сидя в ресторанчике, вдруг увидел Яшку Тиктора. Очень легко было актеру пойти в этом случае по легчайшему пути: выразить страх за свою шкуру, боязнь, что Яшка может его выдать. Но в глазах Котьки — Рыбникова лишь мелькнул испуг — мелькнул и исчез. Котька как будто и обрадован встречей, но глаза его растерянно бегают по сторонам, он лихорадочно придумывает причину своего появления в городе, неестественно смеется.

А всего через несколько секунд, выпутавшись из крайне затруднительного положения, он уже почти совсем спокойно приглашает Яшку: «Выпьем».

Начиная с этой сцены и до конца картины актер играет Котьку внутренне напряженным, собранным. В то же время он очень легко переходит из одного состояния в другое, от страха к спокойствию, от веселья к отчаянности.

Рыбников обладает счастливой способностью многое рассказывать о своем герое при помощи крупного плана.

Приведем один из запомнившихся ярких эпизодов.

Раненый Котька у Печерицы. Из-за двери учительница музыки спрашивает: «Котя, а где мама?» — «Мама?..— Котька перепуган: кто это там интересуется сейчас мамой? — А-а, учительница... До-ре-ми-фа-соль-диез... Мама!» — и здоровой рукой с силой захлопывает дверь. Рыбников — Котька, показанный в этот момент крупным планом, произносит последнее слово «мама!» с таким оттенком, что до сознания зрителя мгновенно доходит мысль: Котька лишь на секунду вспомнил о том, что у него действительно была мать. Но вот на лице Котьки вздулись желваки, воспоминания оборваны, зло сверкнули глаза, и зрителю уже передана другая мысль Котьки: «Плевал я на свою маму и на эту старую учительницу, и на все на свете. Я пришел сюда, чтобы делать дело». И жест и взгляд Котьки — Рыбникова, когда он захлопывает дверь, как бы завершает его мысль: «Нет у меня ни матери, ни родины, нет ничего святого в жизни».

Отмечая большую и серьезную работу молодого актера, хочется предостеречь его от опасности штампа. Удачно найденная деталь, жест, взгляд

не должны повторяться бесконечное множество раз (а Рыбников покусывает ногти при каждой встрече с Печерицей).

Проявив недюжинные актерские способности в роли Котьки, артист Рыбников уверил нас в том, что он сможет создать еще немало запоминающихся образов, не только отрицательных героев, но и положительных.

* * *

Роль, порученная Е. Добронравовой в «Большой семье», была очень невелика, но по глубине содержания и четкости драматургической задачи она представляла несомненный интерес для актрисы.

Несмотря на небольшое количество эпизодов, в которых действует героиня, она претерпевает серьезные психологические потрясения — образ развивается на протяжении всего фильма. Это потребовало от актрисы большой тонкости и глубины исполнения.

Очень лаконично в небольших первых сценах очерчен Добронравовой характер Кати Травниковой — живой, восторженной девушки, с мягкими светлыми волосами и большими лучистыми глазами, живущей с ясным сознанием того, что вся жизнь впереди сложится легко, просто и счастливо.

Но с наибольшей силой проявляется дарование актрисы в сценах, изображающих серьезные психологические сдвиги в характере героини. Особенно выразительно и точно передан Добронравовой момент перехода от веселого, жизнерадостного состояния, в котором находится Катя в начале фильма, к ее новому тяжелому и безрадостному состоянию. Вот Алеша пытается задержать Катю, выяснить их отношения. Но Кате не до него. Она живет как будто в совсем другом мире. Как бережно несет она в себе любовь к мужчине, который стал для нее всем, который сделал ее матерью. Как болезненно сторонится она теперь Алеши! И как трогательно-нежно ласкается она к обрюзгшему, ленивому человеку, который кажется ей сейчас самым прекрасным из всех живущих на земле! И, наконец, с какой гордостью и тихой радостью сообщает она этому человеку о будущем ребенке!

Это еще прежняя Катя — восторженная, мечтательная и счастливая.

Но вот ее возлюбленный, перепуганный сообщением о беременности, произносит оскорбительную фразу.

Для Кати она прозвучала как внезапная и незаслуженная пощечина. Добронравова — Катя замерла на мгновение, и мы увидели в ее расширенных глазах отражение лихорадочной работы мысли. Потрясенная открывшейся перед ней отвратительной и горькой действительностью, Катя еще не все успела понять, но уже в сознании появляется первая мысль: «По собственному желанию только плохих работников отпускают...». По содержанию эта фраза кажется в данной ситуации очень наивной. Но по тому, как произносит ее актриса, мы чувствуем

Е. Добронравова в роли Кати («Большая семья»)

в словах героини и презрение к обманувшему ее человеку, и иронию по отношению к самой себе, и сожаление о несбывшихся надеждах. По ее лицу текут горькие слезы обиды и позднего раскаяния.

Но вот минутная слабость преодолена. У молодой женщины оказывается достаточно сил, чтобы стойко, без жалоб принять постигшее ее несчастье. Продолжительный крупный план, изображающий Катю — Добронравову у окна с сурово сжатыми губами и с жестким выражением глаз, горестно устремленных вдаль, и является переходным моментом в характеристике героини.

После этого мы увидим совсем другую Катю — поблекшую, разбитую, с опухшими от слез глазами, с губами, растянувшимися в скорбной усмешке.

Вторым поворотным моментом в развитии образа стала сцена объяснения Кати с Алешей, приехавшим, чтобы забрать ее к себе домой.

Под действием настойчивых и нежных уговоров человека, не переставшего ее любить, не бросившего ее в несчастьи, у молодой женщины снова пробуждается вера в людей, в счастье, в возможность светлого и ясного будущего. Заплаканные глаза Кати — Добронравовой сначала с недоверием, а потом все с более ярко выраженной надеждой обращены на Алешу...

К сожалению, в маленьком проходном эпизоде, где мы в последний раз видим Катю, она предстает перед нами такой, словно не было в ее жизни ничего темного, тяжелого, что оставило бы след и во внешнем облике героини. Дурную услугу оказал здесь актрисе костюм. Как в первой половине фильма, так и в заключительном эпизоде Катя одета в подчеркнуто изящные наряды, сшитые по фасонам последнего журнала мод. На наш взгляд, вообще следовало одеть героиню гораздо проще, скромнее, особенно в финальной сцене, когда Катя из кокетливой, беззаботной девушки превратилась в женщину, перенесшую серьезное жизненное испытание.

Очевидно, подбор костюма явился частным выражением все еще не изжитой в киноискусстве привычки приукрашивать действительность, хотя в целом фильм «Большая семья» сделан с большим вкусом и чувством меры.

Но ни недостатки костюма, ни малое количество сцен, в которых участвует Катя Травникова, не смогли помешать актрисе верно передать внутреннее состояние героини.

* * *

Не менее трогательный и человечный образ создала другая молодая лирическая актриса Н. Меньшикова в фильме «Переполох».

Несмотря на предельную скупость реплик и поступков, предоставленных героине, роль гувернантки Машеньки давала благодарный материал для актрисы: трижды на протяжении небольшого кинорассказа меняется психологическое состояние героини, и всякий раз совершенно точно обозначены причины очередного изменения и указаны перспективы дальнейшего развития ее душевного состояния.

Кокетливая походка, чуть жеманные манеры недавней институтки, безоблачно радостная улыбка, приветливость ко всем окружающим — такова экспозиция образа, легко и вдохновенно исполненная актрисой в эпизоде прогулки по городу.

Но вот это простое, милое и наивное существо подвергается бесчеловечному унижению.

Блестящие от набежавших, но еще не пролившихся слез испуганно-удивленные глаза — Машенька следит за хозяйкой, делающей обыск в ее

вещах; дрожащие губы при разговоре с хозяином, неловкая скованность, охватывающая девушку за столом, воссоздают во всей полноте картину обиженного, беззащитного человека.

И, наконец, новый поворот роли — Машенька решается на разрыв с оскорбившими ее людьми, и артистка так же тонко и подробно передает состояние маленького человека, решившего постоять за себя, не дать растоптать окончательно свое человеческое достоинство.

Для Маши — Меньшиковой наступает прощание с прошлой жизнью. На лице актрисы — и грустное смятение человека, остающегося без крова, без средств к существованию (отсюда и зябкое поеживание Маши — Меньшиковой, задумчиво смотрящей в завьюженное окно); и печальная усмешка по адресу какого-то интимного письма, до сих пор бережно хранимого, а теперь разорванного ее собственной рукой; и осторожное, быстрое оглядывание покидаемой комнатки уголком глаз, вызванное, вероятно, боязнью расчувствоваться. Наконец, последний, решительный, резкий поворот к двери, и Маша уходит в метель и снег...

Может быть, только одного не сыграла актриса — большого страха героини перед событиями, которые, как ей кажется, могут последовать за страшным подозрением ее в воровстве. Фраза о тюрьме с мышами, вскользь брошенная Меньшиковой, несет в себе больше возмущения и опять-таки оскорбленного самолюбия, чем подлинного страха перед подобной перспективой.

Исчез в фильме и такой значительный момент из рассказа Чехова, как испуг и стыд Машеньки, вызванный тем обстоятельством, что при обыске могли быть найдены сладости, которые она припрятывала по старой институтской привычке...

Героиня в фильме получилась как бы более приподнятой, романтичной, но зато менее сложной и достоверной, чем у Чехова.

Думается, что это произошло от режиссерской трактовки образа, и будь эта трактовка более приближенной к чеховской, Меньшикова вполне могла внести эти дополнительные краски в создаваемый образ.

Хочется только предупредить молодую актрису об опасности излишней манерности в исполнении, что слегка проявилось в этой картине. Меньшикова как актриса достаточно грациозна и пластична, и ей нет надобности стараться искусственно быть изящной и грациозной на экране.

Для таких актрис, как Меньшикова и Добронравова, — актрис тонких, лирических, своеобразных, — необходимо писать специальные психологические роли, которых пока, к сожалению, в современных сценариях очень мало.

* * *

В свое время много споров вызвала картина «Судьба Марины». Она упоминается нами только в связи с тем, что в ней впервые появился на экране актер Л. Быков. Созданный им образ Сашко — «личного кучера» председателя колхоза — был одним из самых полнокровных, живых, запомнившихся в этом фильме. Почти каждая фраза Сашко вызывала улыбку или смех — Быков так и просился в хорошую комедию.

Роль Пети Мокина в кинокомедии «Укротительница тигров» оказалась для Быкова не такой уж новой. Как и в «Судьбе Марины», здесь ему пришлось играть влюбленного неудачника. Разница лишь в том, что под конец первой картины герой все же торжествует победу, а во второй ему везет меньше.

Играть уже однажды созданную роль бывает и легко и трудно. Легко, когда актер идет по пути наименьшего сопротивления и просто-

Л. Быков в роли Пети Мокина, Л. Касаткина в роли Лены Воронцовой («Укротительница тигров»)

напросто повторяется. Трудно, когда, получив роль, очень похожую на предыдущую, актер прилагает максимум творческого труда и расцвечивает персонаж новыми красками.

К чести Быкова нужно сказать, что он не побоялся трудностей и пошел по второму пути. Быков в роли Пети Мокина безошибочно вызывает смех. И смешным он становится потому, что живет в образе, глубоко верит в справедливость своих поступков и слов.

Вот Мокин — Быков предостерегает Лену об опасности работы с тиграми: «Ну чего крутишься возле зверей? Откусит руку, и все». А зритель ощущает за этими словами глубокую любовь Пети к Лене и желание оградить ее не столько от зверей, сколько от Ермолаева, ставшего соперником Пети.

Талант Быкова не в умении просто смешить зрителя, а в способности с помощью смешного поступка, фразой, вызывающей смех или улыбку, раскрывать существо характера своего героя. Эту особенность дарования молодому артисту следует беречь и развивать, всегда помня, что комедийного актера более чем какого-либо другого подстерегает опасность повторения, опасность штампа.

* * *

В кинокомедии «Укротительница тигров» по-настоящему на своем месте оказалась и молодая актриса Л. Касаткина, играющая героиню фильма Лену Воронцову.

Успех Касаткиной предопределен был стремлением актрисы раскрыть духовные качества нашей молодой современницы. Очень отрадно, что Касаткина добивается этого не внешним путем, не с помощью эффектных сцен, которых в фильме немало. Она правдива и убедительна главным образом в сценах, показывающих ее отношение к труду.

Как одаренная драматическая актриса Л. Касаткина проявила себя в ряде спектаклей Центрального театра Советской Армии. Смело и уве-

ренно начала она свой творческий путь и в кино. Обаяние молодости и чудесный юмор значительно помогают актрисе в ее творчестве. Может быть, еще рано предсказывать, в каком из жанров кино сумеет она наилучшим образом раскрыть свои способности, но сейчас уже ясно, что многое ей по плечу.

* * *

Часто бывает, что та или иная актерская удача в значительной степени определяет успех всей картины. Но случается и так, что картина не оставляет глубокого следа, быстро стирается в памяти, а отдельная роль в ней запоминается надолго.

В целом ряде фильмов последнего времени в маленьких, а чаще всего в эпизодических ролях мелькнули на экране, но оставили след в нашей памяти способные, явно тяготеющие к исполнению комедийных ролей молодые артисты, выпускники ВГИК: К. Хабарова («Чемпион мира»), М. Крепкогорская («Щедрое лето», «Чемпион мира»), Т. Носова («Шведская спичка», «Секрет красоты»), Р. Муратов и Л. Гайдай («Ляна»), И. Извицкая («Тревожная молодость», «Доброе утро»).

Режиссерам следует смелее привлекать молодых актеров на ответственные роли в кинокомедиях. Это несомненно будет способствовать скорейшему расцвету любимого зрителем жанра, значительному увеличению количества и улучшению художественного качества кинокомедий.

Воспитание молодого актера не заканчивается с выходом его из стен института или театрального училища. Каждая новая работа должна быть продолжением учебы, совершенствованием мастерства. Поэтому так опасны для начинающего актера безликие роли, еще так часто встречающиеся в киносценариях на современную тему, поэтому плохую услугу оказывают молодому актеру режиссеры, предлагающие ему подобные роли.

Вопрос об отношении режиссеров к молодым актерам очень важен для дальнейшей судьбы артистической молодежи. Сочетание большого доверия к молодому актеру, какое было проявлено к А. Михайлову, О. Стриженову, Л. Харитонову, с заботливой помощью и твердым режиссерским руководством, которое получил, например, А. Баталов, может принести очень плодотворные результаты, поможет выявить новые творческие силы, пополнит артистические ряды киноискусства.

Каждый режиссер должен чувствовать себя педагогом по отношению к молодым исполнителям, ибо воспитание молодого актерского поколения — это его почетная обязанность.

Ж. ВИТЕНЗОН

О ПЕСНЕ В ФИЛЬМЕ

О песне в фильме, ее достоинствах и недостатках, о ее месте в драматургии обычно говорят очень мало Критики и рецензенты, подробно анализируя ту или иную картину, зачастую считают возможным ни слова не сказать о прозвучавших с экрана песнях или ограничиваются одной-двумя малозначащими фразами.

Сейчас особенно остро ощущается необходимость разговора о песне в фильме. Перед советской кинематографией поставлена большая задача — дать народу значительно больше интересных, высокохудожественных картин. В связи с этим должен быть заново пересмотрен весь богатый арсенал многообразных и испытанных средств киноискусства, среди которых песне принадлежит важное место, о чем, к сожалению, в последнее время многие забывают. Большой счет может быть предъявлен, с одной стороны, к тем сценаристам и режиссерам, которые порой недооценивают богатейшие возможности художественного воздействия песни, неумело вводят ее в фильм, и, с другой стороны,— к работающим в кино композиторам и поэтам-песенникам: очень часто ими создаются песни, которые не отвечают требованиям большого искусства и не могут удовлетворить народ. Не случайно за последние годы лишь весьма немногие песни, написанные для кино, «пошли» в народ, стали массовыми.

* * *

Хорошая песня всегда обогащает фильм эмоционально и идейно, поэтизирует его, прибавляет новые краски к характерам действующих лиц, повышает интерес зрителя. Об этом убедительно свидетельствует многолетний опыт советской кинематографии. Выступая, по меткому определению композитора И. Дунаевского, в роли «идейного конденсатора», песня помогает более непосредственно и отчетливо выразить смысл произведения, подчеркнуть и донести его пафос. Такова, например, роль в фильме «Цирк» (режиссер Г. Александров) «Песни о Родине» композитора И. Дунаевского, получившей поистине всенародное признание.

От Москвы до самых до окраин,
С южных гор до северных морей,
Человек проходит, как хозяин
Необъятной Родины своей.

Песня проходит лейтмотивом через весь фильм. Этой песне учит советский артист Мартынов иностранную артистку Марион Диксон, строфы из нее поет Марион, вновь слышит зритель песню уже в финале картины, когда ее подхватывают тысячные колонны демонстрантов, проходящих по Красной площади...

Именно благодаря «Песне о Родине» с особой силой звучит в фильме большая тема красоты и величия советской земли, «где так вольно дышит человек».

В фильме «Богатая невеста» (режиссер И. Пырьев) песни И. Дунаевского и В. Лебедева-Кумача — «Песня трактористов» и «Идем, идем, веселые подруги» — усиливают эмоциональное звучание фильма, оттеняют общее настроение радости творческого труда на свободной колхозной земле.

Широко ты, колхозное поле,
Кто сумеет тебя обскакать?
Ой ты, волюшка, вольная воля,
В целом мире такой не сыскать.

В песне-обобщении как бы обнажается подтекст фильма, его «внутренняя тема», и тем самым песня может оказать неоценимую помощь автору и режиссеру, подчеркивая идею, эмоциональное настроение фильма.

В последнее время, к сожалению, художественные возможности песни используются далеко не всегда. Явно ощущается отсутствие песни, которая выразила бы общий смысл произведения, в картине «Большая семья». Хорошая спортивная песня, несомненно, обогатила бы и фильм «Чемпион мира».

Бывает и так, что идейно и эмоционально насыщенная песня не доходит до зрителя из-за неумелого или небрежного ее включения в ткань кинопроизведения и потому не выполняет в фильме той роли, которую могла бы сыграть.

Так произошло с песней в фильме «Далеко от Москвы» (слова Е. Долматовского, музыка Н. Крюкова):

У волн океана бушуют бураны,
Не скоро сюда прилетят журавли...

Она все время звучит за кадром, закрывается речевой фонограммой.

«Марш нахимовцев» в фильме «Счастливого плавания» закономерно мог бы стать лейтмотивом картины: в нем много света, яркости, юношеской приподнятости, но прозвучал он лишь в финале.

* * *

До сих пор речь шла о песнях, связанных с общим содержанием кинокартины, с общими устремлениями ее героев. Не меньшее значение для фильма может иметь песня, вложенная в уста определенного героя.

Тесно связанная с общим звучанием комедии «Волга-Волга» задорная «Молодежная песня»

Вьется дымка золотая, придорожная,
Ой ты, радость молодая, невозможная!
Точно небо, высока ты,
Точно море, широка ты,
Необъятная дорога молодежная,—

особенно близка характеру героини фильма — письмоносицы Стрелки. Молодость, жизнерадостность, энергия героини, ее уверенность в своих силах акцентируются центральным поэтическим образом песни — образом «молодой, невозможной радости», которому подчинены все художественные средства: и яркость эпитетов и сравнений (дымка золотая, дорога необъятная, радость широкая, шутка веселая, радость наливается, словно колос), и гиперболы, усиливающие праздничное настроение (дорога молодежная высока, точно небо, широка, точно море; смелость пробивается прямо к солнцу), и четкий, бодрый ритм, и ликующая, стремительная музыка.

Песня помогает актрисе воплотить в образе героини характерные для советской молодежи черты.

В кинофильме «Человек с ружьем» большую роль в создании образа молодого рабочего-красногвардейца с Путиловского завода Кости Жигулева играет песня «Тучи над городом встали» (слова и музыка М. Арманда).

Тучи над городом встали,
В воздухе пахнет грозой.
За далекою Нарвской заставой
Парень идет молодой.
Далека ты, путь-дорога...

Характер музыки, простой и задушевной, поэтический словарь песни полностью соответствуют образу Кости Жигулева. Для него, простого рабочего паренька из фабричного района, где подчас звучали и смешивались самые различные песни, очень показательно сочетание лексики революционной песни («счастье народное», «отряды рабочих бойцов») и образов и эпитетов, характерных для народной поэзии («путь-дорога», «далекая застава», «парень молодой»), с оборотами, заимствованными из мещанского романса («друг мой милый», «поцелуй меня в уста», «до могилы не забуду никогда»).

Но эти различные речевые наслоения объединены единым поэтическим стилем песни, где сложно смешиваются и тревога за будущее революции, и твердая решимость отстоять народное счастье от темных сил, и грусть расставания с любимой, и теплый, мягкий юмор.

Песня воспринимается как выражение дум и переживаний самого Кости Жигулева. Она конкретизирует образ, делает его ближе и понятнее зрителю. Песню нельзя выкинуть из фильма, не обеднив значительно характера героя. Овеянный романтикой суровой борьбы за революцию, образ лирического героя песни, выразившей типичные черты молодого поколения тех лет, дорог советскому человеку нашего времени.

Песенка Кости Жигулева показывает, насколько оправданно и плодотворно стремление авторов песни запечатлеть в ней индивидуальные черты героя фильма, когда оно сочетается с глубоким проникновением в сущность характера, с широким обобщением; в противном случае погоня за конкретностью превращает песню в простую иллюстрацию к зрительному образу, нисколько не углубляя и не обогащая наших представлений о нем. Такова песня Дзюбина «Шаланды, полные кефали» из кино-

фильма «Два бойца» (музыка Н. Богословского).

На первый взгляд кажется, что песня выражает характер Дзюбина, его веселый нрав, остроумие. Но по существу она ничего не добавляет к тому, что зритель уже знает о нем. Легковесная и по поэтическому тексту и по музыке, песня никак не раскрывает духовного облика советского человека в годы Отечественной войны.

Если песня не соответствует характеру героя, она может лишь помешать актеру при создании образа. Так, сентиментальный «душещипательный» романс, который поет в фильме «Командир корабля» капитан Высотин, никак не гармонирует с образом сильного и мужественного человека, каким задуман герой.

Дело, конечно, не в том, что в песне поется о неразделенном чувстве, а в том *как* раскрыто это чувство. Можно было найти такие слова и такое музыкальное выражение, чтобы была передана и сила героя, и значительность его любви, и красота души советского человека. А в песне рассказывается о несчастной любви слезливо, сентиментально и мелко, и это принижает образ мужественного капитана Высотина.

* * *

Песня может помогать обобщению смысла и настроения фильма, раскрытию характера героя, созданию образа коллектива, но для этого она должна быть полноценным и равноправным компонентом драматургии фильма, должна врасти в него так, чтобы можно было сказать: «Из фильма песни не выкинешь».

Умеет оценить драматургические возможности песни и мастерски ввести ее в картину Г. Александров. Вспомним один из первых эпизодов фильма «Встреча на Эльбе»: в страхе и растерянности перед входящей в город Советской Армией готовится к бегству фашист Шметау, и вдруг в комнату, где царит ужас и смятение, вместе с ветром врывается песня: звучат спокойная, полная силы, торжественная мелодия и величавые слова о Советском Союзе, ценой огромных жертв завоевавшем мир и свободу народам. «Ветер мира колышет знамена побед»... Все находящиеся в комнате застыли, напряженно прислушиваясь. Торжественное спокойствие и величавая уверенность песни подчеркивают по контрасту страх и злобу фашиста Шметау. Песня здесь как бы превращается в самостоятельное действующее лицо и наполняет весь эпизод глубоким смыслом — наступает новая эра в жизни немецкого народа.

Во многих работах И. Пырьева песня органически входит в драматургию фильма. Так, песня «Три танкиста» (слова Б. Ласкина, музыка Дан. и Дм. Покрасс), которой начинается фильм «Трактористы»,

На границе тучи ходят хмуро,
Край суровый тишиной объят,
У высоких берегов Амура
Часовые Родины стоят,—

сразу же знакомит зрителя с предисторией главного героя картины Клима, мужественного защитника Родины, который после демобилизации едет трудиться на ее полях. Песенка трактористки Марины из того же фильма является своего рода внутренним монологом героини, в котором раскрываются сокровенные ее чувства. В массовых сценах в картине «Сказание о земле Сибирской» хоровая песня — могучее средство создания обобщенного образа народа.

Такое же важное место в драматургии фильма занимает «Спортивный марш» (музыка И. Дунаевского, слова В. Лебедева-Кумача) во «Вратаре» (режиссер С. Тимошенко).

Впервые зритель слышит несколько куплетов марша, когда инженер Карасик тренируется на футбольном поле, чтобы выступить против знаменитого вратаря Антона Кандидова, который перешел в команду противника. Песню поют мальчишки, наблюдающие с забора за Карасиком, словно поддерживая его в дерзновенном решении победить непобедимого Антона.

Эй, вратарь, готовься к бою,
Часовым ты поставлен у ворот.
Ты представь, что за тобою
Полоса пограничная идет.

Песенка, придающая всей сцене своеобразный юмор, органически входит в драматургию эпизода.

Вновь возникает бодрая мелодия марша в трудную для героев фильма минуту, когда Карасик, защищавший ворота своей команды, пропустил мяч. Команда приуныла, но вот один из игроков внезапно запевает: «Эй, вратарь, готовься к бою...», песню подхватывает капитан, а за ним и вся команда, вновь полная решимости продол-

жать трудную борьбу. И победа действительно приходит к ним во втором тайме.

И, наконец, мы слышим эту песню в финале фильма после победы сборной СССР, вратарем которой выступает Антон Кандидов. Песню поет народ на трибунах. Она звучит как гимн молодости, силе, отваге и очень удачно завершает фильм о советских спортсменах, обобщая его идею. Таким образом, «Спортивный марш», пройдя лейтмотивом через весь фильм, действенно включился в само развитие сюжета, стал одним из элементов драматургии произведения.

А вот в недавно прошедшем по экранам страны фильме «Запасной игрок» того же режиссера С. Тимошенко мы не чувствуем этой глубокой связи песни с драматургией картины.

«Футбольный марш» (слова М. Матусовского, музыка И. Дунаевского), например, зритель слышит три раза, но эта песня является, по сути дела, лишь «музыкальным фоном»: она дважды звучит за кадром — на вступительных титрах и в конце фильма. И только один раз герои фильма исполняют марш «в кадре». Но почему песня введена именно в данный эпизод — непонятно. С таким же успехом она могла бы прозвучать в любом другом эпизоде картины, и ничего бы не изменилось. Связь песни с действием — чисто внешняя, формальная.

Этот же упрек можно предъявить и к фильму «Чемпион мира» (режиссер В. Гончуков). Песни Ильи и девушек (слова М. Светлова, музыка В. Соловьева-Седого) не связаны с драматургией фильма, а являются просто музыкальным сопровождением к развертывающимся на экране красивым пейзажам, которые тоже, кстати, имеют чисто иллюстративное значение.

Отсутствие живой, естественной и закономерной связи песни с драматургией фильма — довольно характерный для многих послевоенных картин недостаток («Смелые люди», «Честь товарища», «Счастливого плавания», «Далеко от Москвы» и другие).

* * *

Трудность создания песни для кинофильма заключается в том, что песня должна быть и «узкой», конкретной, соотнесенной с содержанием именно данного фильма, соответствующей характерам данных героев, органически включаться в ткань кинопроизведения, и в то же время достаточно широкой по мысли, чувству, чтобы стать подлинно массовой песней.

Замечательной способностью ощущения «адресата песни» своего современника обладал поэт В. Лебедев-Кумач. И это было одной из причин широкого распространения и всенародного признания песен, созданных им в содружестве с композитором И. Дунаевским специально для кинофильмов.

Даже для песен в фильмах, рассказывающих о событиях далекого для нас прошлого и в иной стране, поэт умел найти такие слова и образы, а композитор такое музыкальное выражение, которые делали песню близкой нашему современнику. Такова написанная для фильма «Дети капитана Гранта» задорная песенка «Веселый ветер», проникнутая юношеской отвагой, стремлением все увидеть, понять и узнать. Ее припев стал девизом нашего юношества:

Кто привык за победу бороться,
С нами вместе пускай запоет.
Кто весел, тот смеется,
Кто хочет, тот добьется,
Кто ищет, тот всегда найдет.

Такова же и песня, которую исполняет героиня фильма «Остров сокровищ». В песне поется о девушке, провожающей в бой друга в трудную для родины минуту, о силе ее молодой любви, о готовности встать рядом с любимым в борьбе.

Если ранили друга,
Сумеет подруга
Врагам отомстить за него.
Если ранили друга,
Перевяжет подруга
Горячие раны его.

Этой широты подтекста, обращения к нашему современнику не хватает некоторым песням из последних кинофильмов.

* * *

Звуковое кино сыграло важнейшую роль в становлении и развитии жанра массовой советской песни.

Именно в процессе создания кинофильмов в тридцатые годы в значительной степени определились особенности жанра массовой советской песни — близость ее эмоционального строя каждому советскому человеку, идейная насыщенность, наличие припева, цементирующего всю песню, про-

стота и доходчивость и в то же время яркость и выразительность поэтического текста и музыки. Такие песни, как «Песня о встречном» (композитор Дм. Шостакович) из фильма «Встречный»; «Лейся, песня, на просторе» (слова А. Апсолона, музыка В. Пушкова) из фильма «Семеро смелых»; «Марш энтузиастов» (слова Д'Актиля, музыка И. Дунаевского) из фильма «Светлый путь»; «Каховка» (слова М. Светлова, музыка И. Дунаевского) из фильма «Три товарища» и многие другие выдержали лучшую проверку — проверку временем. Часть фильмов зритель уже давно не видит на экране, но песни, впервые прозвучавшие в них, не забыты: они сохранили свое живое обаяние, прочно вошли в песенный репертуар и стали неотъемлемой частью духовного богатства советского народа.

В последнее время кинематограф в значительной степени утратил свою роль законодателя и пропагандиста массовой песни. Количество песен в наших фильмах все уменьшается. Достаточно сказать, что в художественных картинах, вышедших на экраны страны в 1953 году (исключая экранизацию музыкальных пьес), прозвучало всего около четырех-пяти новых песен! Мало песен и в фильмах прошлого и нынешнего годов.

В ограниченном количестве песен в кино повинны многие сценаристы и режиссеры, недооценивающие роль песни в фильме.

Серьезную тревогу и опасения вызывает идейно-художественный уровень многих песен. С экрана часто звучат песни с невыразительным, серым, скучным текстом, а иногда и просто не отвечающие специфическим требованиям песенного жанра. Взять к примеру «Марш учащихся трудовых резервов» из фильма «Навстречу жизни». Текст Н. Глейзарова риторичен, сух, абсолютно лишен поэзии, живого чувства. Весь марш состоит примерно из таких строф:

Ждет, товарищ, нас работа,
Перед нами даль ясна.
Для страны и для народа
На большие мы идем дела.

Почти ничем не отличается по тексту от «Марша учащихся трудовых резервов» «Марш суворовцев» из фильма «Честь товарища» того же Глейзарова:

Нас любимый народ
И Отечество ждет.
Мы идем, мы идем.
Друг, товарищ мой,
Ждет нас путь большой.

Строчки эти не то что пропеть, даже выговорить трудно, а ведь нужно, чтобы слова в песне «текли свободно, спокойно, плавно, чтобы при чтении язык не спотыкался» (М. Исаковский).

А вот в песне «В буденовке-шапке» из фильма «Школа мужества» все атрибуты песенного стиля как будто налицо: есть и простор слову и звуку, и повторы, и песенные эпитеты, и единство мелодии и поэтического текста, однако хорошей песни не получилось. Нет значительности идейного замысла, широкого обобщения, обращения к нашему современнику, без чего массовой песни быть не может.

Привлекательны своей теплотой, задушевностью, непосредственностью песни о дружбе из комедии «Верные друзья» (слова М. Матусовского, музыка Т. Хренникова), но они слишком камерны и несколько сентиментальны, для того чтобы стать массовыми.

Многие композиторы и поэты невзыскательно относятся к своему творчеству, считают возможным ограничиться уже раз найденными поэтическими ходами. В песнях не чувствуется творческого поиска, нового, индивидуального поворота темы, свежего образа.

Так, песня о мире из фильма «Об этом забывать нельзя» (слова Е. Долматовского, музыка Блантера):

Для всех друзей открыт наш дом,
Поют над нами птицы звонко...—

не вносит ничего нового в тему мира, похожа на десятки уже написанных песен.

То же можно сказать и о «Пионерской песне» из фильма «Огни на реке» (слова С. Михалкова, музыка А. Лепина), и о спортивных песнях из фильма «Запасной игрок» (слова М. Матусовского, музыка И. Дунаевского), и о других песнях из кинофильмов последних лет.

Однообразие, безликость, слабость в художественном отношении мешает многим песням стать массовыми, получить признание народа. И объясняется это зачастую тем, что поэты-песенники и композиторы работают без должной требовательности к своему творчеству, а режиссеры, вводя в фильм заведомо слабые песни, узаконивают это положение.

В наших фильмах должны звучать песни яркие, поэтичные!

ШИРОКИЙ ЭКРАН

И. ВЕНЖЕР, И. ГОРДЕЙЧУК, Н. ЩЕКУТЬЕВ

НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ КИНОИСКУССТВА

Недавно в Москве открылись первые широкоэкранные кинотеатры со стереофоническим звуком. Первая советская широкоэкранная стереофоническая программа, составленная из экспериментальных документальных фильмов, разумеется, лишь частично демонстрирует творческие возможности, которые открывает перед мастерами кино применение широкого экрана и стереофонического, то есть объемного звучания.

Ни наш, ни зарубежный опыт не позволяют еще судить о том, какую роль сыграет широкий экран в дальнейшем развитии киноискусства: заменит ли он экран обычного типа или будет в той или иной форме существовать с ним одновременно. Но несомненно, что широкий экран значительно обогащает зрительные впечатления.

В чем существо широкоэкранной кинопроекции?

В том, что изображение занимает все поле зрения, происходящее воспринимается так, как будто стена с помещенным на ней экраном отсутствует и перед зрителем непосредственно развертываются события, запечатленные в фильме. Экран делается очень большим, а отношение его ширины к высоте примерно в два раза превышает это отношение при обычной кинопроекции.

У нас экраны равны 15×5,9 м. За рубежом имеются экраны величиной 24×9,4 м.

Специальная оптика для съемки и проекции широкоэкранных фильмов, как и основные технологические принципы их изготовления, были предложены французом Кретьеном еще в 30-х годах. Однако в течение долгих лет его изобретение никого не заинтересовало, и только недавно патент Кретьена был куплен кинофирмами США. Следует считать, что непосредственным толчком для организации в США широкоэкранного кино послужила конкурентная борьба между кинематографией и телевидением.

Что же касается проблем стереофонического звучания, то ими в течение ряда лет успешно занимались и советские и зарубежные специалисты. Однако при нормальном экране использование стереозвука не дает значительных преимуществ, и поэтому стереозвучание практически не применялось до введения широкого экрана.

Как осуществляется съемка и проекция широкоэкранных фильмов? Кретьен предложил для этого особую анаморфотную оптику, используемую с аппаратом обычного типа.

Изображение, воспринимаемое этой оптикой под очень широким углом зрения, сжимается ею по горизонтальной оси больше, чем по вертикальной. Таким образом, на кинокадрике почти стандартного размера, заснятом с помощью анаморфотной оптики, помещается в сжатом виде изображение вдвое большего в ширину пространства, чем если бы съемка проводилась с обычной, неискажающей пропорции оптикой. При проекции происходит обратный процесс и на экране подлинные пропорции изображения восстанавливаются.

Широкоэкранная съемка требует большего количества света, чем обычная. Это обусловлено двумя причинами: во-первых, увеличением объекта съемки в ширину и, во-вторых, тем, что для получения достаточной резкости изображения приходится пока часто отказываться от использования всей светосилы объектива.

Создавая уплотненное изображение на негативе и позитиве, широкоэкранная съемка требует применения особо высококачественных сортов пленки. Это прежде всего относится к позитивной пленке, хотя и негативные сорта, выпускаемые нашей промышленностью, нуждаются в улучшении.

Теоретически использование анаморфотной оптики не является единственно возможным способом съемки фильмов для широкого экрана. В принципе доступен и другой путь: применение пленки увеличенной ширины и рассчитанной на эту пленку «обычной», то есть неискажающей оптики. Однако этот способ, не создавая особых художественных и технических преимуществ, требует отказа от существующих стандартов пленки и соответственно полной замены всей кинематографической техники. Поэтому широкая пленка, очевидно, в ближайшее время не будет использована для широкоэкранной проекции.

Целью стереофонии является передача объемного звучания таким, каким мы его воспринимаем в жизни. Наиболее ярко это может быть продемонстрировано в звучании оркестра, когда мы слышим отдельные группы инструментов с тех мест, где именно они расположены.

Применяемая трехканальная система записи звука не дает полного эффекта объемного звучания. Но даже и в своем еще несовершенном виде она значительно лучше того, что имеется в наших обычных фильмах. Кроме того, стереофония состоит в соединении звука с теми подвижными источниками, которые кинозритель видит на экране.

Говорящий человек слева, значит слева должен раздаваться его голос. Он передвигается в пространстве экрана — звук его голоса перемещается вместе с ним. Это соединение звука с его источником является очень сильным художественным средством, оно создает ощущение реальности того пространства, которое предстает перед зрителем на экране.

Для получения стереофонического звучания кинотеатр оборудуется несколькими, не связанными друг с другом группами громкоговорителей, размещенными особым образом за экраном и непосредственно в зрительном зале. Каждая группа через особый усилитель связана со своей звуковой дорожкой на позитивной копии. Количество таких звуковых дорожек может быть различным. В настоящее время, однако, ограничиваются четырьмя; четвертая дорожка используется для закадрового звучания (шумы, эффекты) и часто называется «дорожка для эффектов».

Понятно, что количеству звуковых дорожек и групп громкоговорителей должно соответствовать количество групп микрофонов, используемых при съемке фильма. Во время съемки три группы микрофонов размещаются на съемочной площадке аналогично расположению основных заэкранных громкоговорителей. Таким образом, реальному перемещению звука в процессе съемки соответствует перемещение звука при проекции фильма.

Первичная запись звука производится для широкоэкранных стереофонических фильмов на широкой перфорированной ферромагнитной пленке. В отличие от применявшегося ранее способа изготовления массовых фильмокопий, когда фонограмма изображения печатается и проявляется в лаборатории, широкоэкранные позитивы печатаются без звука. Затем на проявленный позитив копии наносятся четыре узкие ферромагнитные дорожки. На эти дорожки и переносится готовая фонограмма фильма. Таким образом изготовляется каждая копия тиража фильма.

Применение стереофонического звучания коренным образом изменяет организацию съемок.

При использовании обычного, назовем его условно «плоского», звучания положение микрофона не зависело от положения съемочной камеры. Теперь изменения точки съемки требуют изменения в размещении всех групп микрофонов. При любой съемке приходится учитывать местонахождение съемочных аппаратов. Это же приходится учитывать и при последующем озвучании. В тех же случаях, когда съемка ведется под заранее записанную фонограмму, эта фонограмма должна определять выбор позиции съемочного аппарата.

Особую сложность представляет стереофоническая запись оркестра. Вопросы размещения оркестра при стереофонической записи совершенно еще не решены, и в этой области нужна большая совместная экспериментальная работа композиторов и звукооператоров.

Технические проблемы широкоэкранной проекции и стереофонического звучания не ограничиваются названными. Освоение нового вида кино предъявляет серьезные требования к работникам кинофикации. Демонстрация широкоэкранных стереофонических фильмов требует другого оборудования кинотеатров — большего количества света, экрана особой формы и повышенной светоотдачи, иного расположения мест для зрителей и в особенности новой конфигурации зрительного зала. Большинство наших кинотеатров имеет форму длинного коридора и потому непригодно для переоборудования под широкоэкранную проекцию. Надо уже сейчас пересмотреть типовые проекты для вновь сооружаемых кинотеатров с тем, чтобы в дальнейшем их можно было перевести на широкий экран. Если даже широкоэкранные фильмы не вытеснят фильмов обычного экрана и будут демонстрироваться параллельно с ними, то, несмотря на это, возможность широкоэкранной проекции должна быть обеспечена в каждом новом кинотеатре. На широком экране можно демонстрировать обычные фильмы, в то время как в узком зрительном зале, предназначенном для обычной проекции, широкий экран установить нельзя.

Если многочисленные технические вопросы, связанные с внедрением широкоэкранной проекции и стереофонического звучания, далеко еще не разрешены, то по крайней мере хорошо известно, в каком направлении, в каких областях и над чем следует работать специалистам кинотехники. Иначе обстоит дело с творческими проблемами этого нового типа кинематографа. Здесь еще мы, как и зарубежные мастера кино, только нащупываем пути использования новых, чрезвычайно выразительных художественных средств.

Демонстрирующаяся первая программа широкоэкранных стереофонических фильмов является экспериментальной. Из числа трех включенных в нее документальных картин две снимались даже без расчета выпуска их на экран. Работая над ними, мы прежде всего старались уяснить себе новые композиционные принципы съемки. И, по существу, показываемая в кинотеатрах программа не демонстрирует все художественные возможности широкоэкранного кино, она знакомит только с некоторыми из них.

Работа по созданию широкоэкранных стереофонических фильмов требует от мастеров кино отказа от многих сложившихся профессиональных навыков и представлений, требует качественно нового ви́дения материала съемок.

Первые съемки для широкого экрана производил на Кавказе во время тренировочных сборов альпинистов опытный и квалифицированный оператор хроники И. Гутман. Но материал, который он вначале присылал на студию, был технически несовершенен. Чувствовался глаз оператора, привыкшего к обычному формату экрана. Принцип построения кадра оставался прежним и, таким образом, возможности широкого экрана оказывались не всегда использованными.

Весь этот материал обрабатывался и тщательно изучался на студии. Так как оператор, находившийся в экспедиции, не имел возможности сам ознакомиться с результатами своих съемок, то ему постоянно посылали соображения и рекомендации студии. Постепенно накапливался самый первоначальный опыт, качество съемок улучшалось. Если вначале все мы боялись панорамных съемок и съемок с движения, то вскоре поняли, что они в условиях широкого экрана очень выразительны. В частности, в документальном фильме «Под солнцем юга» (автор-оператор И. Гутман), на наш взгляд, одним из лучших является план спуска на лыжах — в нем много динамики и масштабности. Интересен и план, в котором зритель видит одновременно крупно четыре глиссера, что в условиях нормального экрана показать невозможно. Удачны и водные съемки, сделанные с катера.

Однако, как ни эффектны в широкоэкранном кинематографе панорамы, пользоваться ими надо осмотрительно. Если широкий кадр позволяет в панораме бега отразить все этапы состязания от старта до финиша, создает возможности (как это нам показали не вошедшие в картину кадры) нарисовать полную картину футбольного со-

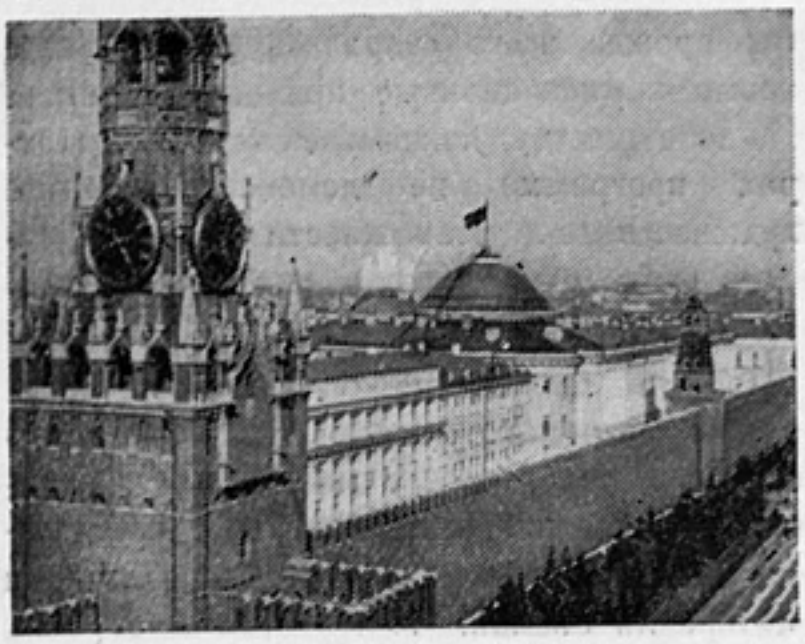


Фото 1. План Красной площади, снятый для нормального экрана

стязания, то быстрое панорамирование по статичному объекту безусловно противопоказано.

Кадры фильма, посвященные первомайскому параду войск на Красной площади (главный оператор А. Щекутьев), убедительно показывают, как изменяет широкий экран восприятие зрителем массовой сцены. В условиях обычной съемки лица участников парада на общих планах были неразличимы, и операторам приходилось для их приближения снимать крупные планы. Сейчас зритель может по своему выбору следить за каждым из участников парада.

Съемки первомайского парада были экспериментальными. И хотя они велись с недостаточного количества точек и в условиях дождливой погоды, тем не менее именно в этих съемках удалось выявить больше всего принципиальных особенностей широкоэкранного кинематографа. В частности, удалось стереофонически и синхронно снять звук прохождения войск, военной техники, оркестра. И нам кажется, что эффект стереофонического звучания в этих кадрах особенно силен (стереофоническую запись звука на Красной площади производили оператор И. Гунгер и инженер НИКФИ А. Матвеенко).

Опыт наших первых съемок показал, что решающее значение в композиции широкоэкранного кадра имеют многоплановость и в особенности организация переднего плана действия. Изображение становится глубинным, стереоскопичным тогда, когда его глубина подчеркнута первым планом. Поэтому удачны в первых фильмах общие планы, снятые через цветущее дерево, вид на озеро с плакучей ивой на переднем плане и т. п.

Стереоскопичность изображения создается подчеркиванием перспективы. А это может быть достигнуто не только четким выделением первого, второго, третьего и других планов в глубину, но и контрастностью освещения. Именно поэтому удачен план, снятый с вертолета, в фильме «В чудесном городе» (режиссер И. Копалин). Удачны поэтому и общие планы проезда по ВСХВ, планы поющих в зоне отдыха, план цитрусовых, снятый с движения.

Все эти соображения, которые мы высказываем по поводу построения общих планов для широкого экрана, имеют, разумеется, самый предварительный характер. Практика покажет не только, насколько они верны, но и насколько может быть расширено при-

Фото 2. План Красной площади, снятый с той же точки для широкого экрана

менение общих планов. При этом дело не может ограничиться только экспериментированием на самих киностудиях; результаты этих экспериментов должны быть проверены зрительским восприятием.

Однако по вопросу о построении крупных планов мы не можем высказать даже такие предварительные соображения. Вопрос о крупном плане человека на широком экране до сих пор никак не решен. Нам кажется, что крупно человек может быть показан только на фоне второго и третьего плана. Тогда человек будет виден так же, как в жизни. Если же человеческое лицо в документальном фильме займет всю площадь громадного экрана, то эта преувеличенность изображения только помешает зрителю воспринять психологическое состояние человека.

В фильме «Под солнцем юга» все люди сняты на средних планах, за исключением альпиниста, который ест апельсин. И именно это изображение человека неинтересно.

При съемке балетных номеров для широкого экрана возникает возможность показать на среднем плане общий рисунок танца, что и достигнуто в некоторых кадрах фильма «В чудесном городе». Широкий экран требует новых, пока еще не найденных принципов композиции, особого понимания перспективы и пропорций изображения.

Широкий экран требует также не только нахождения новых принципов композиции кадров, но и новых принципов монтажа. Ряд сцен, нуждавшихся ранее в сложном филигранном монтаже, может быть снят теперь одним куском. Несомненно, что при широком экране количество монтажных планов значительно уменьшается, а длина кусков увеличивается. Однако короткий монтажный кусок, врезка, повидимому, найдет место и в широкоэкранном кинематографе. Так, например, при съемке бури, вероятно, выразительны будут короткие планы туч в сочетании со стереофоническим звуком грома и стучащих капель дождя.

Говоря об опыте первых документальных съемок для широкого экрана, мы имеем в виду использование новых возможностей киноискусства прежде всего в кинохронике и не касаемся тех особых проблем, которые стоят перед работниками художественной кинематографии. А для документальной кинематографии широкий экран предоставляет

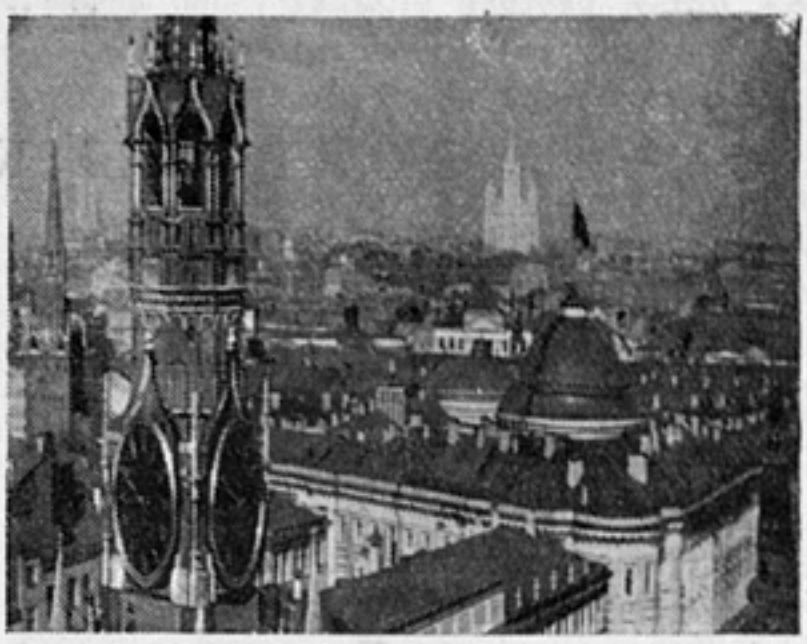


Фото 3. Так выглядит позитивный кадр, снятый анаморфотной оптикой

большие возможности. Он позволяет показать происходящие события масштабно, правдиво и убедительно.

Группа кинодокументалистов, работавших над первой программой широкоэкранных фильмов, училась в процессе их создания. Просмотр каждого нового куска вызывал горячие споры, новые поиски, порождал новые эксперименты. Но искали мы и экспериментировали не одни, а в тесном содружестве с научным коллективом НИКФИ (П. Козлов, А. Матвеенко, В. Марсов, Ф. Новик, С. Шушарин и другие). Впервые в процессе освоения широкого экрана и стереозвука работники документального кино встретились с научными работниками НИКФИ, и совместная работа, возникшая деловая дружба оказались очень полезными для обеих сторон. Наши поиски опирались на их технические знания, их научные эксперименты проверялись нашей практической работой. Сейчас это содружество науки и производства продолжается. На фестиваль в Варшаву выезжала группа операторов, работавших над первой программой для широкого экрана, режиссер И. Копалин и научные работники НИКФИ.

Анализ творческих результатов работы над первой программой вооружил некоторым опытом участников съемки второй программы.

Новое увлекательное дело создания широкоэкранного стереофонического кинематографа еще только рождается. И чем полнее и глубже будет проанализирован опыт первых фильмов, тем скорее мы овладеем новыми возможностями киноискусства.

М. КАПЛАН

ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ

Мы вышли из зала широкоэкранного кинотеатра с ощущением чего-то яркого, впечатляющего, большого, наполнившего сознание радостью нового свершения.

Очевидно, что новый экран, расширив горизонтальные границы угла зрения, намного увеличил восприятие всего многообразия видимого мира. Пространство кадра, сжатое до сих пор двумя неумолимыми, темными кулисами, неожиданно развернулось в стороны и предстало перед зрителем в невиданной полноте охвата и богатстве подробностей.

Взгляд человека, прикованный ранее в основном к середине экрана, теперь свободно стал скользить от центра в стороны, суммируя впечатления от целого ряда объектов.

Для того чтобы показать колонну марширующих по Красной площади солдат Советской Армии, или величественную панораму Кремля, или гряду снеговых гор, нет надобности прибегать теперь ни к монтажным переходам, ни к съемке с движения: все хорошо умещается в пределах одного кадра, и взгляд зрителя может плавно охватить все многообразие воспроизведенных перед ним кадров-картин.

Уже в первой программе широкоэкранных фильмов имеются интересные композиционные находки. В фильме «Москва праздничная» (главный оператор А. Щекутьев) исторические стены Кремля развернулись по горизонтали экрана, опоясав все соборы, колокольни и замечательные по архитектуре дворцы более позднего времени. Светлые громады Дворца науки — Московского государственного университета, с его гигантскими и в то же время стройными пропорциями, с системой связанных друг с другом фасадов только сейчас смогли гармонично и легко уместиться в кадре. Глаз зрителя впервые одновременно, без монтажных скачков, смог охватить на праздничной площади и уходящую в глубину, к зданию Исторического музея, стену Кремля, и одетый в гранит и мрамор мавзолей, и разноцветную колонну физкультурников, заполнившую все пространство площади, и аркады полыхающего кумачовыми красками здания ГУМа.

Казалось, что человеческий взгляд должен растеряться, разбежаться по широкому экрану, не успеть за короткое время стояния кадра перед глазами охватить даже то главное, что содержится в нем.

Но чудесная способность человеческого глаза плавно перемещаться с предмета на предмет, как бы ощупывая абрис человеческих фигур, формы вещей, плоскости и грани архитектуры, позволила и в широкоэкранном кино свободно и легко воспринимать все расположенное в кадре от одного до другого края. Больше того, подобное восприятие пространства по широкой дуге является более естественным, приближается к аспекту взгляда человека в реальной действительности, где глаз никогда не бывает прикован к одному какому-то, пусть наиболее заслуживающему внимания, отрезку пространства, а воспринимает это пространство много полнее, в пределах целого полукружия.

Восприятие широкого кадра, с его многообразной и развернутой композицией, оказалось не только не затрудненным, но органично совпало с соответствующими зрительными впечатлениями на действительной натуре. При созерцании «старого» экрана часто болезненно ощущались именно вертикальные границы кадра. Глаз, привыкший свободно скользить по широкому пространству, упирался в глухую, искусственную боковую преграду. На широком же экране, если даже действие сосредоточено в центре композиции, оно ограничено уже не условными вертикальными линиями, а живыми пространственными объектами, закономерно подчеркивающими и выдвигающими происходящее. Если это кадр с грозными ледяными торосами, среди которых пробирается цепочка альпинистов, то взгляд зрителя, сосредоточенный в центре, на фигурах отважных людей, уже меньше ощущает неподвижные границы кадра — обрамлением действия служат те же ледяные нагромождения, расположенные по краям. В большой панораме «Чудесного города», где глаз зрителя сосредоточен на

обширной площади, заполненной праздничными, нарядными людьми, сверкающей серебром водяных струй, залитой горячим, летним солнцем, механические границы кадра становятся почти совсем неощутимыми, так как уходящие вдаль павильоны-дворцы, ограничивающие по краям пространство кадра, становятся естественными границами всего видимого. И сразу стало ясно, что прежний, «узкий» экран напрасно ограничивает, сдавливает стремящееся свободно прорваться в стороны реальное, живое пространство, и только широкий кадр сможет дать полную иллюзию действительного мира.

Но этого еще мало: мы уже упоминали о том, что вместе с разворотом в стороны широкоэкранные фильмы создали отчетливое впечатление чего-то большого, укрупненного, приближенного, как в обычном кино бывают приближены только очень крупные планы актеров. Каждая из снятых картин — и «Москва праздничная», и «Под солнцем юга» (автор-оператор И. Гутман), и «В чудесном городе» (режиссер И. Копалин, операторы И. Гутман, Е. Ефимов, А. Семин, А. Щекутьев) — создает впечатление масштабности, как будто само пространство кадра неожиданно близко придвинулось к зрителю.

Одно только растяжение экрана в стороны подобного ощущения создать, конечно, не могло; причиной здесь явилось то обстоятельство, что широкий экран дал действительную возможность показать все видимое в кадре крупнее, чем это могло быть достигнуто на «узком» экране, дал возможность реально приблизить к зрителю пространство кадра, показать людей, пейзаж, архитектуру в увеличенных масштабах, несравнимых с прежними размерами. Ведь совершенно ясно, что когда на экране появляется величественная громада снежной горы («Под солнцем юга»), упирающаяся вершиной в верхнюю границу изображения, у которой склоны раскинулись вплоть до краев кадра, то, чтобы показать это же самое на «старом» экране, нужно было бы больше чем вдвое уменьшить масштаб изображения или «срезать» по бокам вертикальными границами кадра (склоны горы), что композиционно непоправимо испортило бы кадр. Значит, в укрупненном масштабе этот горный пейзаж можно показать только на широком экране.

Когда перед глазами зрителя в том же фильме возникает прекрасный общий план высокогорного озера Рица, окруженного, как в сказке, задумчивыми горами-великанами, с прозрачной, как будто струящейся воздушной атмосферой, то этот кадр впечатляет также потому, что он чудесно придвинут к зрителям, как будто его рассматриваешь в совершенную стереоскопическую трубу. Овальная гладь озера занимает в середине широкого экрана пространство, почти равное по размеру «узкому» кадру, а обрамляющие его горы заполняют все остальное место до самых боковых границ экрана. Если дать этот кадр целиком, с горами и озерами, на «старом» экране, то нужно обязательно уменьшить масштаб изображения, то есть мы увидим то же самое в более мелком виде.

Когда прямо на вас по вспененному голубому взморью мчатся два моторных катера, полные отдыхающих людей, то и здесь можно увидеть эту органическую способность широкого экрана к созданию увеличенных композиционных пропорций. Две динамично вздыбленные над водой, мчащиеся прямо на зрителя лодки, заполнившие собой почти все пространство кадра, именно потому создают внушительное впечатление, что они масштабно даны весьма укрупненно. На «старом» экране только одна из них заполнила бы собой все пространство кадра; и когда здесь на зрителя с бешеной скоростью мчатся две такие мощные машины, то это создает повышенное эмоциональное восприятие.

Нечто аналогичное можно сказать и по отношению к композиции человеческого портрета на широком кадре. Бесспорно, крупный план лица человека и в границы «старого» кадра «вписывается» достаточно органично и легко; но те, кому приходилось в пределах одного кадра компоновать два человеческих портрета, знают, скольких трудов это стоит: приходится помещать одного из персонажей за другим или, помещая актеров рядом, срезать границами кадра часть головы и плеч, а трех персонажей крупно на прежнем экране никто никогда не видел.

Кажется, что, наоборот, воссоздать крупный план человека на широком экране представляется затруднительным: ведь если мы увидим человеческое лицо, занимающее всю середину широкого экрана, то

края последнего будут как будто ничем не заполнены, и это может нарушить цельность композиционного построения. Проверить это можно будет тогда, когда мы увидим на экране художественные фильмы. Однако отдельные портреты, данные в первых широких фильмах, говорят о том, что особых причин для беспокойства здесь нет. Крупный план женщины-конферансье на сцене Зеленого театра в «Чудесном городе» не производит впечатления чего-то изолированного: колоннада сцены на фоне, раскинувшаяся от края до края экрана, мягко подводит взгляд зрителя к лицу человека — боковые границы кадра глаз просто не фиксирует. Как в жизни мы смотрим на лицо собеседника, не отвлекаясь в это время на созерцание всего окружающего, так и на широком экране внимание зрителя концентрируется на главном — портрете актера, и все остальное является второстепенным. Но два крупных плана на широком кадре уже кажутся выдвинутыми вперед — на прежнем экране они просто не уместились бы рядом и их пришлось бы давать в уменьшенном масштабе.

В фильме «Под солнцем юга» дано несколько таких двойных портретов. Например, два крупных плана альпинистов, данные на фоне горного пейзажа, свободно скомпонованы относительно друг друга и границ изображения, причем между лицами альпинистов мы видим на заднем плане силуэт снежного кряжа. Волевые, загорелые лица, близко придвинутые к зрителю, хорошо сочетаются с окружающим их грозным пейзажем, данным также развернуто и масштабно. А три, четыре, пять крупных человеческих лиц, показанных одновременно и рядом, придадут кадру внушительный, монументальный характер и, безусловно, повысят его выразительную силу.

То же самое еще с большим правом можно сказать и про пейзаж и про архитектуру. Очевидно, что такие картины природы, как колосящееся поле, лесная чаща, бескрайняя степь, морские просторы, по самому своему развернутому по горизонтали характеру, казалось, только и ждали появления широкого экрана. Мы уже говорили о том, как великолепно компонуются в кадре растянувшиеся на километры величественные панорамы московских пейзажей. Природа в двух других фильмах также не только развернута в пространстве, но и неуловимо приближена к зрителю. Мчимся ли мы вместе с альпинистами-лыжниками по снежному склону горы, видим ли туристов в долине, на берегу Голубого озера, или просто созерцаем пейзаж с темными стволами деревьев, яркими световыми пятнами на густой траве и прозрачной, просвеченной солнцем листвой — все это создает впечатление укрупненного, масштабного, настолько близко придвинутого к зрителю, что кажется, еще немного — и перестанет ощущаться грань между залом кинотеатра и происходящим на экране.

Все сказанное можно весьма ясно проследить и на кадрах архитектурных сооружений. В фильме «Под солнцем юга» белый фасад санатория горняков в Сочи с тройным каскадом колонн развернулся по всему пространству широкого экрана. Почти касаясь средним фронтоном верхней границы кадра, придвинув массивы своих боковых крыльев настолько близко к зрителю, насколько это позволяют размеры экрана, санаторий-дворец производит сильное впечатление. Втиснуть эти гармонические и в то же время величественные архитектурные формы в суженное пространство «старого» экрана — значит показать их в три раза меньше, тусклее, значит измельчить и исказить впечатление от них...

В фильме в «Чудесном городе» — о Всесоюзной сельскохозяйственной выставке — большая панорама-наезд от скульптурной группы центрального входа, с опусканием панорамы вниз, проездом среди колонн центрального входа и медленным подъездом к Главному павильону СССР, выполненная одним снятым с движения монтажным куском, поражает внушительными масштабами непрерывно меняющихся аспектов взглядов. Портал центрального входа раскинулся во всю ширь, до самых боковых граней экрана, главная аллея, обрамленная газонами, цветами, фонтанами, включенными в единую, непрерывно меняющуюся композицию, мягко подводит глаз зрителя к возникающим в глубине величественным и в то же время изящным вертикалям Главного павильона, вертикалям, которые по мере подъезда к ним превращаются в мощное полукружие колонн, заполняющих собой все пространство широкого экрана.

Массивные светлые стены павильона Татарской АССР с волнистой линией кар-

низа и ажурной аркадой входа производят величественное впечатление вследствие своих укрупненных масштабов. Если мысленно сдвинуть боковые вертикали границ кадра к центру, до размеров «старого» экрана, то с обеих сторон будут отсечены добрых две трети здания.

И когда на концерте в «Зеленом театре» целые группы танцоров, девушек и юношей, в вихревой пляске «Молдовеняску» заполнившие все пространство большой сцены, отчетливо фиксируются на едином монтажном плане; когда четыре поколенных портрета музыкантов Всесоюзного радио, не тесня друг друга, свободно размещаются по горизонтали кадра; когда компактной группой движутся, точно плывут лебеди, прямо к авансцене балерины из «Березки», пленяя не только прелестью движения и песни, но и неожиданной близостью аспекта, — только тогда начинаешь отдавать себе отчет в преимуществах широкого экрана.

Если сопоставить «Девичью лирическую» ансамбля «Березка» с этой же песней-танцем, воспроизведенной также целиком в цветном фильме «Кубанские казаки», то сразу бросится в глаза эта близость точки зрения, создающая особую легкость, непосредственность восприятия.

Композиция нового экрана — композиция увеличенных масштабов, монументальных форм, широкого, эпического звучания. Величественный размах событий, укрупненные формы интерьеров, архитектуры, пейзажа— вот подлинная стихия широкого экрана. Столкновения больших человеческих характеров, батальные сцены, эпос революционных лет, широкие полотна исторических событий — все это с особым блеском может быть воспроизведено на широком экране. Эпические сказания об Илье Муромце (в постановке режиссера А. Птушко), так же как и яркое, с тысячами участников, повествование о Пятом Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве (режиссер И. Копалин), не может не быть созвучно самой природе широкого экрана, и здесь нужно ожидать ряда счастливых решений.

Все это, конечно, не означает, что лирические сцены, психологические переживания могут быть здесь отражены слабее; мы уже отмечали выше, что единичный портрет может быть также закономерно воссоздан в центре или даже на одном из боковых отрезков широкого экрана, если остальные средства композиционного построения — свет и цвет, оптический характер кадра — будут способствовать фиксации внимания на фигуре портретируемого. Очевидно, что, как и на «старом» экране, широкий кадр может сам по себе воссоздать любые события, в том числе и весьма камерного свойства.

В просмотренных картинах мы уже видели ряд подобных кадров: это лирические картины вечернего моря, с темным силуэтом каменной балюстрады на первом плане, притихшими, прибрежными пальмами и пламенеющими красками закатного солнца. Это пейзаж зеленой рощи, данный в весьма сдержанных тонах, с нежной, изумрудной, цветовой гаммой и мягкими переливами птиц — один из примеров в этой программе активного применения стереофонического звука; это, наконец, песня группы девушек и юношей на одной из отдаленных дорожек парка, поддавшихся очарованию прозрачного воздуха, теплых лучей солнца, тишины раскинувшейся вокруг зеленой природы.

О широком экране можно сделать еще ряд замечаний: следует сказать, как увеличенные масштабы изображения влекут за собой большую насыщенность красок, как отдельные цветовые тона ложатся теперь на более крупные формы и поэтому воздействуют с большей активностью.

Можно говорить о повышении общей красочности композиции, поскольку широкий кадр дает возможность создать во много раз бóльшую гамму красочных оттенков. Можно подробно остановиться и на панорамных композициях широкого кадра, которые, двигаясь по горизонтали, незаметно меняют свое содержание, но, опускаясь вверх или вниз, неожиданно дают совершенно новую точку зрения на предмет. Очевидно, ко всему этому придется вернуться несколько позже, когда будут закончены первые широкоэкранные художественные фильмы. Однако уже сейчас следует сказать, что с появлением нового экрана эмоциональная сила воздействия кино на зрителя несомненно повышается, ибо здесь преодолевается еще одна условность, мешавшая доселе передавать образы реальной действительности во всем их многообразии и полноте.

С. МАЙОРОВ
Кандидат технических наук

О НЕРЕШЕННЫХ ВОПРОСАХ В КИНОТЕХНИЧЕСКОЙ НАУКЕ

1. ПРОТИВ «ТЕОРИИ» ИЛЛЮЗИОНИЗМА

Можно назвать ряд книг, брошюр, статей и учебных пособий, в которых сущность кинематографа объясняется с позиций так называемой «теории» иллюзионизма.

Особенно часто ссылаются при этом на работы Ф. Шипулинского, может быть, потому, что у него эта «теория» развита наиболее обстоятельно. Так, в статье «Два предрассудка в кино» («Кино-фронт», 1927, № 3) он писал:

«Кинематограф по праву мог бы сохранить за собой название «театра иллюзий», «иллюзиона». Для кинематографистов достаточно твердо знать, а не знать этого после опытов П. Линке стыдно, что движущаяся картина, видимая зрителем на экране, существует только в его мозгу, создается им на основании того, что происходит перед ним на экране, и продолжает создаваться даже в то время, когда объектив проекционного аппарата закрыт обтюратором, и экран погружен в темноту, а эта темнота длится половину времени всего сеанса, и, следовательно, зритель творит сам в два раза больше, чем получает от кинематографа... Зритель может видеть то, чего не было в действительности перед зрительным аппаратом и что мы хотим заставить его видеть».

В книге «Чудеса киноаппарата» (1930) проф. Н. Анощенко повторял те же мысли:

«Основа современной кинематографии — обман. Обман зрения, обман наших восприятий и чувств, ибо все то, что мы видим собственными глазами и что действуст на нашу психику, в действительности не существует!.. В действительности в кино есть только свет и тени да условные толчки нашей памяти к жизненному опыту».

В учебных пособиях «Физические основы кинотехники» (1939) и «Введение в кинотехнику» (1947), ссылаясь на те же эксперименты Линке 1916—1918 годов, проф. Е. Голдовский пишет:

«...Восприятие движения при рассматривании отдельных, последовательно спроицированных кадров ни в коей мере не может быть объяснено физиологическим слиянием изображений, то есть теорией последовательных образов. Совершенно очевидно, что при рассматривании киноизображений на экране в основе восприятия движения лежат определенные психологические явления. Если глаз видит последовательно два изображения, отличных по фазе движения, то зритель воспринимает эти два изображения как одно выражающее движение.

Такое психологическое восприятие движения связано с данными повседневного опыта, который говорит, что если мы зидим сначала одно изображение предмета, а затем — другое, несколько отличное от первого по фазе, то мы заключаем, что предмет переместился из одного положения в другое».

Эта же «теория» в несколько завуалированной форме повторена журналом «Киномеханик» (1954, № 2) в статье В. Петрова «Почему мы видим на экране движущиеся предметы».

Итак, согласно «теории» иллюзионизма, зрители могут видеть на экране то, чего не было в действительности перед зрительным аппаратом, видеть то, что рисует им их воображение на основе «толчков памяти» к опыту прошлого. Кино, следовательно, создает лишь «иллюзии движущихся изображений», восприятие же изображаемого движения объектов обусловливается чисто психологическими явлениями и происходит вопреки психофизиологиче-

---

В дискуссионном порядке.

скому закону сохранения зрительного впечатления (последовательных образов).

Эта антинаучная «теория» не только не подвергнута критике, но до сих пор повторяется в теории кинопроекции, нанося немалый ущерб развитию кинотехнической науки.

* * *

Антиматериалистическая сущность этой «теории» отчетливо сформулирована ее сторонником Г. Леманом в книге «Кинематография» (1924). Он писал:

«Стробоскопический эффект, то есть слияние (в нашем сознании) последовательных изображений, есть чисто психологическое явление... и не имеет ничего общего с физиологическим слиянием изображений в глазу...

Явления... вызываемые лишь сохранением зрительного впечатления, не имеют в сущности ничего общего с кинематографией, основанной на стробоскопическом эффекте».

Позволительно спросить, по какой причине, где и как возникает «стробоскопический эффект», если он есть «чисто психологическое явление», не имеющее ничего общего с «физиологическим слиянием изображений», то есть с нервно-рефлекторным процессом?

Зрительное восприятие окружающих нас объектов, периодически освещаемых импульсным светом, является нервно-рефлекторным процессом, неразрывно связанным с нашим сознанием. Из физиологической оптики известно, что никаким «чисто психологическим свойством», именующимся «стробоскопический эффект», наш зрительный анализатор не обладает.

Многие авторы пытались дать определение понятия «стробоскопический эффект», но запутались в противоречиях, подобно Леману. Не пора ли отказаться от этого ничего не объясняющего понятия, приводящего авторов к ошибочным субъективистским толкованиям процесса зрительного восприятия?

Другое дело — стробоскопический метод, применяемый при съемке и проекции киноизображений. С его помощью, периодически освещая объект импульсным светом, можно выделить для наблюдения (изобразить, показать) последовательный ряд оторванных одно от другого положений движущегося объекта. Если тело совершает периодическое движение с частотой, равной или кратной количеству проходящих перед глазом за единицу времени отверстий вращающегося диска (стробоскопа) или количеству импульсов безинерционной импульсной лампы, то для наблюдения будут выделены (изображены) одни и те же мгновенные, как бы застывшие положения движущегося объекта. При других соотношениях можно наблюдать стробоскопические изображения движущихся предметов, по направлению и скорости резко отличающиеся от действительного движения самих объектов. Этот метод часто применяется на производстве для анализа периодических движений узлов механизмов, точности деления зубьев барабанов и шестерен, для исследования качественных и количественных показателей различных источников света и т. п. Однако во всех случаях мы имеем дело не с «чисто психологическими явлениями», а с объективно существующими стробоскопическими изображениями, которые и воздействуют на наш зрительный анализатор. При этом видимость стробоскопических изображений движущихся объектов, а также степень заметности или слияние мельканий могут быть объяснены не «чисто психологически», а на основе теории последовательных образов и других объективных закономерностей процесса зрительного восприятия.

В тесной связи с «теорией» иллюзионизма находится и утверждение проф. Е. Голдовского о том, что «непрерывное движение с помощью стробоскопа может быть разложено на отдельные фазы» (см. «Физические основы кинотехники» и «Введение в кинотехнику»).

Между тем, теоретически говоря, разложить движение на отдельные фазы нельзя, ибо сущность его состоит в разрешении противоречивого единства прерывности и непрерывности (во времени и пространстве). Утверждать, будто движение можно разложить на отдельные фазы, значит представлять, что оно само состоит из отдельных фаз и что его можно получить путем сложения отдельных состояний покоя. Так представлял себе движение В. Чернов, метафизические утверждения которого раскритиковал В. И. Ленин в «Философских тетрадях» (изд. 1947 г., стр. 242—243).

Проф. Е. Голдовский многократно повторяет, что на экране показываются дви-

жущиеся изображения, движущиеся фотографии (см. «Введение в кинотехнику», стр. 31, 32, 35, 38, 44 и т. д.).

На самом деле на экране изображения не движутся, на нем проицируется кинематографическое изображение движущихся объектов. Если взять обычную фотографию и передвигать ее, то мы увидим движущуюся фотографию объекта. Но эта движущаяся фотография не изобразит движущегося объекта: на ней зафиксирован лишь один застывший момент его движения. Чтобы изобразить движущийся объект, необходимо применить какой-то другой метод. Одним из них является стробоскопический метод, который осуществляется киносъемочным и проекционным аппаратами.

Кинематографическое изображение движущихся объектов представляет собой периодическую смену на экране последовательного ряда статичных кадров, разделенных один от другого временными и пространственными промежутками. Кинопроекция не создает движения изображений, а лишь изображает движение объектов как смену, связь последовательного ряда статичных кадров.

Субъективизм, допускаемый в объяснении сущности кинематографа сторонниками «теории» иллюзионизма, становится особенно очевидным, если проанализировать, почему же зрители, глядя на кинематографическое изображение движущегося объекта, не замечают прерывности во времени и пространстве. Зависит ли это от чисто психологических явлений, от воображения зрителя, от его опыта, или причины этого лежат в удовлетворении требований объективных закономерностей процесса зрительного восприятия?

Академик С. Вавилов в книге «Глаз и солнце» (1950) писал: «Глаз обладает свойством сохранять зрительное впечатление; это свойство дало, например, возможность осуществить кино. Но оно же, конечно, будет мешать восприятию быстрых колебаний интенсивности источников света; эти колебания будут сливаться, размываться и усредняться для глаза».

При восприятии киноизображений важна именно эта закономерность, так как она дает возможность кинозрителю слитно-неразрывно воспринимать быстро сменяющиеся киноизображения и мелькающие яркости экрана.

В журнале «Проблемы физиологической оптики» (т. 7, 1949) А. Луизов подтверждает экспериментальными данными, что эффективное время сохранения зрительного впечатления при яркостях 100 и более апостильб составляет в среднем 0,05 секунды.

Проф. С. Майзель в статье «Статистика зрительного процесса при дневном зрении» («Известия Академии наук СССР, отделение технических наук», 1951, № 3), разъясняя физиологическую основу закономерности сохранения зрительного впечатления, устанавливает закономерности образования электрических импульсов в волокнах зрительного нерва, возникающих в процессе диссоциации и восстановления молекул фотореагента под воздействием проникающих в глаз квантов — фотонов. На основании статистики возникновения и распределения импульсов во времени доказывается, что, во-первых, критическая частота слияния данной перемежающейся яркости равна средней частоте импульсов в нервных волокнах, при которой концентрация молекул фотореагента за период смены света и темноты практически не изменяется; во-вторых, в зависимости от величины средней яркости прерывистого раздражителя средняя частота электрических импульсов в волокнах зрительного нерва не спускается ниже 13 и не превосходит 70 импульсов в секунду.

Чем ярче мелькающее поле, тем больше средняя частота электрических импульсов в зрительном нерве, равная критической частоте слияния мельканий.

Расчеты и опыт показывают, что, исходя из эффективного времени сохранения зрительного впечатления, равного $^1/_{20}$—$^1/_{30}$ секунды, изображение неподвижных и медленно движущихся объектов можно было бы производить с частотой съемки-проекции, равной 5—8 кадрам в секунду. Для изображения быстро движущихся объектов эта частота будет уже недостаточна, так как зрители будут воспринимать сильно искаженное прерывистое изображение движения снятых объектов.

Значит, для создания видимой непрерывности изображения движущихся объектов нельзя исходить только из инерционности зрительного анализатора, а нужно учитывать и его разрешающую способность.

В связи с этим на практике при конструировании киносъемочной и проекцион-

ной аппаратуры с прерывистым движением пленки нужно учитывать, чтобы частота съемки-проекции и конструкция скачковых механизмов удовлетворяли следующим требованиям:

1. Временная пауза между двумя последовательно сменяющимися кадрами при кинопроекции, равная времени продергивания кадра, должна быть меньше эффективного времени сохранения зрительного впечатления.

2. Пространственный промежуток между двумя последовательными изображениями движущегося объекта не должен превышать допустимой величины, обусловленной закономерностью процесса зрительного восприятия (остротой зрения, различительной чувствительностью зрительного анализатора).

3. Частота обтюрации светового потока при кинопроекции должна соответствовать критической частоте слияния мельканий.

Следовательно, при нормальной кинопроекции видимая зрителями (кажущаяся) непрерывность изображения движущегося объекта не является иллюзией, созданной их воображением, а обусловлена объективными закономерностями процесса зрительного восприятия.

Опыт показывает, что если проицировать на экран при существующей частоте проекции 24 кадра в секунду поочередно и многократно только два изображения идущего человека, сфотографированного в два различных мгновения, то мы увидим просто сдвоенное изображение человека, представленное этими двумя кадрами, как бы наложенными один на другой. При этом никакого изображения движения человека не получится, и наше воображение не дорисует того, что не изображается на экране. То же самое произойдет, если проицировать на экран с той же частотой поочередно два изображения угла и палочки (опыты Линке). Зрители не увидят никакого изображения сходящихся и расходящихся сторон угла, а воспримут одно сдвоенное изображение угла и палочки посредине его. Это означает, что сохранение зрительного впечатления, как одна из объективных закономерностей, не может быть исключена из процесса зрительного восприятия. Люди с нормальным зрением не могут, разумеется, видеть киноизображения вопреки этой закономерности.

Известно, что зрители часто видят на экране, как изображаемые колеса вращаются в сторону, противоположную изображаемому движению экипажа. Представители «теории» иллюзионизма объясняют это «игрой воображения», «ассимилятивным восприятием», «психологическим явлением», обогащенным предшествующим опытом. Но, если бы зрители могли видеть в кино не то, что изображается на экране, тогда, основываясь на предшествующем опыте, они ни в коем случае не пожелали бы видеть и не видели бы противоестественного вращения колес экипажа.

Опыт подсказывает нашему сознанию, что колеса должны вращаться в сторону движения экипажа. Однако зрительное восприятие не желает подчиняться жизненному опыту, когда на экране объективно изображено обратное вращение колес. Значит, зрители видят изображение противоестественного вращения вопреки повседневному опыту, вопреки нашим представлениям об этом явлении. В каком направлении оказалось изображенным на экране вращение колес, в таком оно и будет воспринято зрителями.

Для выяснения того, правильно или искаженно будет изображено на экране направление вращения, оператору нужно лишь произвести элементарные расчеты. Это позволит принять меры к недопущению брака в изображении вращающихся колес.

Таким образом, приведенный пример не подтверждает, а разбивает цитированное выше утверждение иллюзионистов о том, что «зрители могут видеть на экране то, чего не было в действительности перед зрительным аппаратом». Зрители видят в кино только то, что для них изображается на экране, а не иллюзии, создаваемые их воображением. Любые фантастические и трюковые сцены, даже самые противоестественные, воспринимаются зрителями так, как они изображены на экране, а не так, как хотелось бы нашему воображению, опирающемуся на жизненный опыт.

Конечно, критерий практики при восприятии зрителями кинообразов имеет важное значение, но не такое, какое придают ему иллюзионисты, утверждая, что предшествующий опыт дает зрителям возможность видеть не то, что изображено на экране, а то, что рисует им их воображение и ассимилятивное восприятие.

В указанной выше статье В. Петров пишет: «...восприятие изображений неподвижных предметов как плавного движения возможно только благодаря тому, что человек, исходя из представлений, подсказанных предшествующим опытом, непроизвольно делает заключение, что предмет мог перейти из одного положения в другое, только пройдя через все промежуточные положения».

На самом же деле предшествующий жизненный опыт дает возможность зрителям правильно понимать воспринимаемые кинообразы, глубже осмысливать содержание кинофильма, отличать правильное изображение снятого объекта от искаженного или противоестественного, отличать изображения фантастических и трюковых сцен от изображения реальной действительности, лучше определять качество киноизображения, точность цветопередачи и т. д.

Процесс восприятия киноизображений органами зрения неотделим от процесса мышления, придающего ощущениям осмысленный характер в форме словесных обозначений (вторая сигнальная система) — понятий, суждений. В понятиях и суждениях выражаются человеческие знания об окружающей действительности. Эти знания есть результат общественно-исторической практики людей: уровень развития (теоретического и практического) каждого человека определяется степенью овладения этими знаниями.

Дети видят на экране то же изображение, что и взрослые, но понимание, осмысливание видимого у детей и взрослых различно. Здесь решающую роль как раз и играет жизненный опыт.

При демонстрации иностранной недублированной (несубтитрированной) картины зрителю, не знающему языка, трудно бывает понять ее содержание, хотя он видит на экране то же изображение, что и зритель, владеющий языком.

Чувственная и логическая ступени познания, являясь неразрывным единым процессом, не могут все же отождествляться. Иллюзионисты же подменяют чувственную ступень познания логической, утверждая, что можно видеть в кино то, чего не было в действительности, но подсказано воображением, «ассимилятивным восприятием». Они считают слово «видеть» синонимом слов: «воображать», «судить», «заключать на основании опыта» и т. д., то есть ставят знак равенства между непосредственным отражением действительности и опосредствованным отражением ее сущности. Между тем известно, что сущность явлений недоступна непосредственному созерцанию, ощущениям: она раскрывается нами в процессе логического познания и проверяется практикой.

Кино позволяет творческим работникам создавать и показывать многомиллионной аудитории зрителей не иллюзии, а высококачественные произведения киноискусства, правдиво отражающие объективную действительность, документально запечатлевать выдающиеся события, сохраняя эти фильмы как исторические документы. Используя кинематографический метод исследования в науке и технике, можно изображать на экране движения тел в различном темпе, ускоряя или замедляя его; можно изобразить объект в уменьшенном или увеличенном виде. Методы комбинированной съемки, рирпроекции, перспективного совмещения снимаемых объектов, обратной съемки, мультипликации, а также различные способы монтажа фильмов дают творческим работникам широкую возможность изображать любые, в том числе и трюковые и фантастические сцены. Однако во всех этих случаях зрители будут видеть только то, что изображается на экране, а не то, что диктует их собственное воображение, основанное на предшествующем опыте, не иллюзии, создаваемые их нервно-психической деятельностью. Наше восприятие кинообразов не имеет ничего общего с ложной ассимиляцией, а кинематографические изображения на экране не имеют ничего общего с иллюзиями.

Еще очень многое нужно сделать кинотехнической науке, чтобы уменьшить степень искаженности киноизображения снимаемых объектов. При этом степень искаженности изображения движущихся объектов действительности нельзя также отождествлять с иллюзиями.

В связи с критикой «теории» иллюзионизма следует указать еще на одно неточное утверждение проф. Е. Голдовского, изложенное им в книге «Демонстрация цветных кинокартин» (1949) и повторенное затем в книге «Техника кинопроекции» (1950).

«Основное значение при рассматривании цветных изображений имеют психологиче-

ские моменты восприятия зрительных ощущений. Зритель на основе жизненного опыта и восприятия действительных цветных объектов правильно определяет цвета даже несовершенного (в известных пределах, конечно) цветного изображения, видимого на экране.

Таким образом, при проекции цветных кинокартин важна не физиологическая, а психологическая точность воспроизведения цвета».

Здесь явный разрыв и противопоставление психики человека ее физиологической основе; между тем такого разрыва физиологического и психологического процесса у нормально видящих людей не бывает.

Если в кино цветопередача искажена, то каким бы воображением, основанным на жизненном опыте, зритель ни обладал, он непременно обнаружит дефекты в работе кинематографистов. Именно основываясь на практике, он установит искажения в цветопередаче.

Допустимость незаметных зрителям искажений точности цветопередачи объясняется и обусловливается способностью зрительного анализатора отличать цветовые тона различной степени насыщенности и яркости. Причем различительная способность зрительного анализатора включает в себя не только физиологическую, но и психическую стороны единого процесса зрительного восприятия.

Несостоятельность «теории» иллюзионизма, в частности, проявляется, как мы видели, в утверждении, что сохранение зрительного впечатления ни в коей мере не может объяснить процесс восприятия изображаемого движения объектов. Здесь сторонники этой «теории» запутались в противоречиях.

В книгах «Демонстрация цветных кинокартин» (стр. 101) и «Техника кинопроекции» (стр. 282) проф. Е. Голдовский пишет: «При рассматривании изображений на киноэкране явление восприятия движения обусловлено в значительной степени существованием последовательных образов. Последовательные образы совместно с психофизиологическими особенностями нашего восприятия приводят к иллюзиям движения при рассматривании неподвижных, чередующихся друг за другом изображений кадров кинофильма».

Хотя выражения «явление восприятия движения», «совместно... приводят к иллюзиям движения» по существу нельзя признать правильными, тем не менее эта цитата показывает, как проф. Е. Голдовский, противореча себе, вынужден признать, что зрители воспринимают изображаемое движение объектов именно благодаря сохранению зрительных впечатлений, а не вопреки этой закономерности.

Где же логика?

Аналогичные противоречия обнаруживаются у проф. Е. Голдовского во всех случаях, когда, анализируя конкретные проблемы кинотехники, он вынужден основываться не на «теории» иллюзионизма, а на закономерностях зрительного и слухового восприятия.

* * *

Наша кинематография, перед которой сегодня поставлены огромные задачи, предъявляет все возрастающие требования к кинотехнике. Большую роль в совершенствовании качества изображения должна играть кинотехническая наука. Между тем «теория» иллюзионизма затуманивает сущность кинематографа, дает неправильное объяснение специфики киноизображения движущихся объектов, тянет кинотехническую науку к субъективному идеализму и не выдвигает никаких конкретных практических задач перед кинотехникой.

Анализ доводов иллюзионистов показывает, что они в оправдание своей антинаучной теории исходят из грубых, односторонних, не соответствующих условиям кинопроекции опытов и выводов П. Линке; из подмены процесса зрительного восприятия воображением и умозаключениями зрителей; из противопоставления и отрыва физиологической основы от психики человека; из непонимания того, что кажущаяся, видимая зрителями непрерывность изображения движущихся объектов является не плодом нашего воображения, а выражением объективной закономерности зрительного анализатора, неспособного различать реально имеющуюся на экране прерывность изображения движущихся объектов.

Для кинотехнической науки отсюда вытекает необходимость дальнейшего изучения этих закономерностей с тем, чтобы всеми кинотехническими средствами обеспечивать такое качество киноизображений, которое соответствует особенностям процесса зрительного восприятия.

2. ОБ ОСНОВНОЙ ЗАКОНОМЕРНОСТИ, ОБЩЕЙ ДЛЯ ВСЕХ КИНОТЕХНИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

В цитированной уже книге «Физические основы кинотехники» (1939, стр. 3, 5) проф. Е. Голдовский пишет: «Являясь в настоящее время самостоятельной и обширной наукой, кинотехника должна иметь в своей основе определенный принцип, красной нитью проходящий через все процессы кинематографии так же, как это имеет место в химии, электротехнике».

«Каков же основной принцип, объясняющий сущность явлений, происходящих во всех звеньях кинематографического процесса, иными словами, в чем заключается природа кинематографа?» — спрашивает он и затем отвечает: «В настоящей работе автор выдвигает принцип переменного освещения, лежащий в основе кинематографа и позволяющий объяснить явления, происходящие во всех кинотехнических процессах».

Эти утверждения повторяются и в учебном пособии «Введение в кинотехнику» (1947, стр. 26, 28).

Между тем основным принципом кинематографа никак не может быть «принцип переменного освещения», потому что сам он является лишь следствием тех методов, при помощи которых осуществляется прерывистая киносъемка и проекция.

Какие требования предъявляются к процессу киносъемки?

Во-первых, этот процесс должен быть периодическим, то есть должен происходить с определенной частотой, необходимой для правильного изображения движущихся с различной скоростью объектов.

Во-вторых, он должен происходить с минимальной экспозицией, соответствующей чувствительности эмульсии кинопленки, но обеспечивающей фотографирование с допустимой величиной «смазывания» изображения движущихся объектов.

В-третьих, при киносъемке нужно обеспечить правильность киноперспективы, глубину резкости, контрастность, оптимальную плотность негативного изображения, а также естественность передачи цвета и т. д.

Разве можно «принципом переменного освещения» объяснить хотя бы одно из этих требований?

Нет, нельзя. Следовательно, он не лежит в основе процесса киносъемки.

Какие требования предъявляются к процессу кинопроекции?

Во-первых, этот процесс должен быть периодическим, с определенной частотой прерывистой проекции, равной 16—24 кадрам в секунду. При этом для правильного изображения скорости движения снятых объектов частота проекции должна быть равна частоте киносъемки.

Во-вторых, процесс кинопроекции должен происходить с частотой обтюрации, превышающей в два-три раза частоту кинопроекции. Это обусловлено тем, что критическая частота слияния мельканий составляет 40—48 периодов в секунду.

В-третьих, при кинопроекции должна быть обеспечена определенная оптимальная яркость черно-белых и цветных киноизображений.

В-четвертых, для кинопроекции требуются разные типы киноэкранов в зависимости от формы и размеров кинозалов.

В-пятых, при кинопроекции нужно обеспечить резкость, контрастность, стереоскопичность, естественность цветопередачи, минимально допустимую величину вертикальной и горизонтальной качки и «смазанности» киноизображений.

Разве можно принципом переменного освещения обусловить и объяснить все эти требования? Нет, нельзя.

На каком же основании утверждает проф. Е. Голдовский, что «кинопроекция (так же, как киносъемка и копирование) в основе своей базируется на одном и том же принципе переменного освещения кинопленки»?

Известно, что кинопроекцию, так же как и съемку, можно осуществить киноаппаратом, работающим на принципе оптического выравнивания, при непрерывном движении фильма через фильмовый канал, без обтюрации светового потока, то есть вообще без переменного освещения.

С практической точки зрения, крайне желательно было бы в проекторах, имеющих даже скачковые механизмы, выбросить холостую лопасть обтюратора, а затемняющее действие непрозрачной рабочей лопасти заменить светооптическим действием оптического компенсатора, чтобы не было вообще темных промежутков при смене кадров.

Основные требования, предъявляемые к фотохимическому процессу копирования позитивов с негатива, также совсем не обусловливаются принципом переменного освещения. Если считать этот принцип основой кинематографа, то надо признать, что процесс копирования вообще не нужен и что совершенно безразлично, будет ли использоваться при проекции негатив или позитив, будет ли позитив выравнен по плотности или нет, будет ли на пленке мелкозернистая эмульсия или крупнозернистая и т. п.

Какая же закономерность лежит в основе кинематографа?

С точки зрения кинотехнической науки, кинематограф — это особый метод изображения движущихся объектов, используемый творческими работниками в качестве технической основы самого важного и самого массового из искусств и используемый наукой и техникой в качестве метода исследования, метода познания

Этот метод должен удовлетворять всем требованиям объективных закономерностей процесса зрительного восприятия.

Нормально действующему зрительному анализатору присущи определенные объективные свойства и закономерности (различительная чувствительность, острота зрения, адаптация, зрачковый рефлекс, конвергенция, инерционность, иррадиация и другие), которые, действуя в процессе зрительного восприятия одновременно, предъявляют кинематографу определенные качественные требования. Выполнение этих требований и осуществляется разными кинотехническими процессами.

Чем задается частота съемки и проекции?

Различной чувствительностью, остротой зрения (в пространстве и времени), инерционностью и другими закономерностями процесса зрительного восприятия.

Чем определяется критическая частота слияния мельканий при прерывистой кинопроекции? Чем задается необходимая яркость, контрастность, точность цветопередачи, допустимые искажения (качание, «смазывание» киноизображения, стереоскопичность его) и т. д.?

Все эти параметры задаются и объясняются также закономерностями процесса зрительного восприятия. Именно познание этих закономерностей дало возможность осуществить стробоскопический, а затем, использовав все достижения смежных областей науки и техники, кинематографический и телевизионный методы изображения движущихся объектов.

Значит, кинематограф и его кинотехнические процессы (съемка, копирование и проекция), использующие различные, совершенствующиеся с развитием науки и техники способы изображения движущихся объектов, должны удовлетворять всем качественным требованиям, обусловленным закономерностью процесса зрительного восприятия.

Что касается переменного освещения, то оно является лишь следствием прерывистого передвижения пленки в фильмовом канале при съемке и проекции.

Нельзя согласиться и с утверждением, что в основе записи и воспроизведения звука в кино лежит тот же «принцип переменного освещения».

Во-первых, этот принцип не может ни обусловить, ни объяснить требований, предъявляемых к процессам записи и воспроизведения звука. Для того, кто считает этот принцип основой, должно быть совершенно безразлично, какой будет установлен диапазон записываемых и воспроизводимых частот, какие могут быть допущены частотные и нелинейные искажения, динамический диапазон громкости, стереофоничность и другие качественные показатели, обеспечивающие естественное звучание записанных и воспроизводимых колебаний.

Все эти требования в действительности обусловливаются закономерностью процесса слухового восприятия.

Во-вторых, запись и воспроизведение звука возможно осуществить не только фотографическим, но и механическим (граммпластинки, запись на ленте), а также электромагнитным способом (на ферромагнитных пленках), при которых переменное освещение вообще отсутствует.

Значит, требования к фотографическому, как и к любому способу записи и воспроизведения звука обусловлены не «принципом переменного освещения», а закономерностью процесса слухового восприятия.

Переменное же освещение является лишь следствием применяемой сейчас в кино фотографической записи звука с фонограммой переменной плотности, переменной ширины и т. п.

Не рассматривая технологию производства звуковых кинофильмов и различные методы звуковой кинопроекции, следует здесь указать, что каждый кинотехнический процесс в отдельности, выполняя требования, обусловленные процессом зрительного и слухового восприятия, осуществляется посредством различных методов, использующих закономерности свето-фототехники, оптики, химии, электромеханики, электроакустики, электровакуумных приборов и других отраслей науки.

Например, процесс киносъемки, осуществляющийся фотографическим способом в сочетании с методом стробоскопическим или методом оптического выравнивания, протекает по законам светотехники и фотохимических процессов.

Светооптическая проекция кинофильмов на экран осуществляется по законам оптики и светотехники стробоскопическим методом или методом оптического выравнивания и т. д.

Выводы:

1. «Принцип переменного освещения» не лежит в основе кинематографа, не обусловливает и не объясняет ни одного кинотехнического процесса.

2. Основной закономерностью кинематографа с его кинотехническими процессами является необходимость выполнения всех требований, обусловленных объективными закономерностями процесса зрительного и слухового восприятия человека.

3. Каждый кинотехнический процесс, осуществляющийся любым способом, выполняя это основное требование, протекает по своим внутренне им присущим закономерностям, обеспечивающим высокое качество киноизображения движущихся объектов, естественности цветопередачи и воспроизведения звука.

4. Переменное освещение является следствием лишь таких кинотехнических методов, которые используют прерывистое передвижение пленки через фильмовый канал,— следствием фотографической записи звука. При других методах, которые возможны в кинотехнике, но в настоящее время слабо развиваются, переменное освещение не играет никакой роли.

Правильность этих выводов подтверждается самой практикой, которая всегда вынуждена основываться на закономерностях зрительного и слухового восприятия людей вопреки «теории» иллюзионизма и признанию принципа переменного освещения основой кинематографа.

* * *

Развитие кинематографической техники тормозится отставанием теории кинотехники, ошибочностью ее отдельных положений. Разве не отсутствием критики и нежеланием бороться за новое, передовое можно объяснить, что крайне медленно осваиваются и внедряются в кинопроизводство магнитная запись звука и изображения, новые средства повышения яркости киноизображения в обычных и широкоэкранных установках, стационарные узкопленочные кинопроекторы с кулисно-мальтийской системой, негорючая кинопленка для 35-миллиметровых фильмов, аппаратура и экраны для дневной кинопроекции и т. д.?

Наши ученые, вооруженные марксистско-ленинской теорией, обладая обширной научно-исследовательской базой и работая в тесном содружестве с производством, обязаны преодолеть все недостатки в своей работе и дать передовые, более совершенные решения любых проблем, стоящих перед кинотехнической наукой.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Бальвант ГАРГИ

СОННИ и МАХИВАЛЬ

Произведения известного прогрессивного писателя и драматурга Бальванта Гарги не сходят с индийской сцены на протяжении последних десяти лет и пользуются неизменным успехом у зрителей.

Бальвант Гарги родился в 1916 году в пенджабской деревне Бхатинда (штат Пепсу). После окончания сельской школы он учился на литературном факультете Пенджабского университета в Лахоре, который закончил в 1938 году. Первые рассказы и стихи он писал на урду и на английском языке, но вскоре перешел на пенджаби. С 1943 года Гарги начал активную деятельность в Народном театре, явившись одним из его основателей в родном Пенджабе. Первая пьеса Гарги «Хищник» давала яркую картину народных страданий во время голода 1943 года в Бенгалии. В следующем году вышли сборник его одноактных пьес «Девственный пик» и трехактная пьеса «Кузнец». Почти одновременно вышел в свет роман «Коричневые пески», написанный еще в 1940—1942 годах.

С 1944 по 1946 год Гарги работал на Всеиндийском радио. В это время он написал пьесу «Вздяные ворота». В 1948 году на сцене Народного театра была поставлена новая пьеса Гарги «Помещик» о крестьянском движении в Пепсу. В 1949—1950 годах Гарги издавал в Дели ежемесячный прогрессивный литературный журнал «Утро». Перу Гарги принадлежат также первая пьеса на языке пенджаби о движении за мир «Голубь» (1949) и драма «Побеги риса» (1951) о борьбе корейского народа против агрессии. В эти же годы вышли сборники его одноактных пьес «Две стороны», «Лодочница», «Мать» и «Десятина», в 1954 году — сборник рассказов «Рассыпанная вишня».

Пьесы Бальванта Гарги (из многоактных, помимо упомянутых, также «Скульптор», «Новое начало», «Пшеничный колос» и «Кесро») были поставлены сотнями театральных коллективов Народного театра и культурными группами комитетов защиты мира в крупнейших городах и во всех провинциях Индии. В Пенджабском университете они рекомендованы в качестве учебного пособия для экзаменов на звание магистра и бакалавра искусств.

Наибольшую популярность снискала его пьеса «Женщина из Пенджаба», известная в Индии под названием «Кесро».

Редакция публикует литературный сценарий «Сонни и Махиваль», над которым Бальвант Гарги недавно закончил работу. Раскрывая свой творческий замысел, Гарги писал:

«С возрождением индийского фольклора в кинофильмах, приобретающих такую популярность в Бенгалии, Мадрасе и на юге, мне кажется, что настало время также для Сонни и Махиваля.

История Сонни и Махиваля — это не просто любовная история. Ее смысл и социальная значимость гораздо глубже.

Я особенно подчеркнул в сценарии вращение гончарного круга, любовные сцены в лесу и у реки, рыбачек с сетями и бурю на реке — кульминационный пункт трагедии. Гончарный круг и река — это символы жизни».

Вертится гончарный круг. Две руки мнут глину, и из бесформенной массы возникают кувшины и чашки. На круге вертится готовая чашка. Она постепенно переходит в чашу, из которой Мирза Изат-бек пьет вино, веселясь на пирушке вместе со своими друзьями в кабачке в Гуджрате, знаменитом городе на берегу реки Чинаб, в Западном Пенджабе.

Танцовщица танцует. У нее пьянящие глаза.

Первый друг. Изат! Пей поменьше!

Второй друг. Он больше пьет из глаз подносчицы чаши, чем из самой чаши.

Изат. О, после того как я проехал сотни миль, добираясь сюда из Дели, я узнал, что вино лучше всего успокаивает уставшие нервы. *(Бросает в чашу золотую монету и протягивает ее танцовщице. Монета издает в чаше мелодичный звон.)* Из хорошей глины эта чаша! Очень хорошо звенит.

Первый друг. Как хороши люди этой земли, так хороша здесь и земля. Эта чаша сделана из хорошей глины.

Второй друг. А мне кажется, что вся заслуга принадлежит гончару.

Первый друг. Никакой гончар не может сделать из плохой глины чашу, звенящую, словно колокольчик.

Второй друг. Гончар — это созидатель, творец...

Третий друг. О чем вы спорите, друзья мои? Стоят ли пустые споры того, чтобы из-за них позабыть о хорошей музыке и добром вине?

Продолжается музыка.

Изат. Чудесные чаши! Я возьму партию с собой, в свою страну, для подарков.

Первый друг. После того как ты приобрел дорогие и редкие подарки в Дели, ты хочешь нагрузить своих верблюдов посудой из простой глины? Что за чудак!

Изат. Настоящее искусство не ведает цены материала. Можно вытачивать красивые статуи из камня и вылепить еще более прекрасные изделия из глины. Но даже золото можно превратить в грубые украшения. У меня нет презрения к земле.

Человек. Эти чашки сделаны знаменитым в нашей стране горшечником. Его зовут Тулла. И он известен не только как создатель этих чашек и кувшинов, но еще больше как создатель красавицы-дочери.

Все смеются.

Второй друг. Хи-хи-хи... Дочь и чашка! Хи-хи! Почти никакой разницы нет между ними. Обе созданы для того, чтобы опьянять мужчин. Одна полна вина, другая — молодости.

Первый пьяница. Дай мне чашу, полную юности!..

Второй пьяница. Эй, ты, танцовщица, полная вина!..

Все смеются.

Мирза Изат лежит в постели. Утро. Старый слуга Гафар набивает табаком чубук с длинным извивающимся черенком.

Гафар. Вставай, господин, уже утро. Петух пропел три раза, ранняя молитва уже прошла, и люди со двора ушли на работу.

Мирза Изат поднимается, зевает и оглядывается вокруг.

Гафар. Вот так я бужу тебя уже двадцать лет.

Изат одевается.

Изат. Пойдем на базар. Надо кое-что купить перед отъездом на родину.

Г а ф а р. Как пожелаешь, господин. Но что есть в этой стране стоящего, кроме золотых зерен пшеницы и хороших песен? А как можно купить это и погрузить на верблюдов?

И з а т. Не болтай лишнего, пойдем.

Базар. Много верблюдов и ослов. Повозки, груженные дынями или мешками с зерном.

Река Чинаб. Женщины, стирающие белье. Рыбаки с сетями, полными рыбы. Доносится песня лодочников. Под звуки песни проходит панорама города.

Мирза Изат бродит по базару. Прачки везут белье на ослах. Слышится позвякивание колокольчиков на шеях верблюдов и быков. Женщины в красочных тхемадах. На заднем плане купол мечети.

Изат и Гафар идут по базару.

Изат подходит к лавке Туллы, где выставлены глиняные кувшины, горшки, чашки и блюда. Среди этой посуды сидит Сонни, дочь Туллы.

Изат подходит ближе, оглядывается, смотрит на Сонни, затем переводит взгляд на глиняные сосуды.

Изат стучит по одному из кувшинов пальцем.

С о н н и. Не трогай!

И з а т. Почему?

С о н н и. Разобьешь.

И з а т. Разве они такие хрупкие? *(Сонни молчит.)* Я только хотел послушать, как они звучат. Хороший сосуд всегда издает красивый звук. *(Сонни молчит.)* Сколько стоит этот горшок?

С о н н и. Один анна.

И з а т. А этот кувшин?

С о н н и. Два анна.

И з а т. А это блюдо?

С о н н и. Два анна.

И з а т. А эта чашка? *(Сонни молчит. Изат перебирает чашки и смотрит ей в глаза.)* Сколько стоят вот эти две чашки?

С о н н и. Ты хочешь купить их или собираешься только стучать по ним?

И з а т. Тебя раздражает это?

С о н н и. Ты, видно, чужеземец. Покупатели в моей лавке не рассуждают. Они знают качество этих кувшинов, и если хотят купить, то платят деньги, берут посуду и уходят.

И з а т. Я хочу купить у тебя много посуды.

С о н н и. Разве ты торговец глиняными изделиями?

И з а т. Не только глиняными, а даже если они из серебра или золота.

С о н н и. Я не понимаю твоих слов.

И з а т. Но я не говорю ничего особенного.

С о н н и. Ты слишком торгуешься.

И з а т. Я никогда в жизни не торговался. *(Сонни молча расставляет посуду.)* Сколько стоят эти сосуды?

С о н н и *(удивленно)*. Ты хочешь купить их все?

И з а т. Да, всю посуду в лавке.

С о н н и. Это будет слишком дорого для тебя.

И з а т. Цена для меня не важна.

С о н н и. Знаешь ли ты, что вся посуда будет стоить не меньше чем... *(Подсчитывает.)* Не меньше ста рупий.

И з а т. Хорошо. *(Вынимает кошелек, достает из него серебряные монеты и протягивает ей.)* Вот, возьми!

С о н н и *(поражена)*. Ты покупаешь всю посуду?

И з а т. Да, всю. *(Оборачивается к Гафару.)* Отнеси все это домой.

Г а ф а р. Вы покупаете очень легко, но тяжесть покупки падает на мои плечи.

Изат покидает базар. Гафар несет на постоялый двор купленную посуду. Он держит ее на голове, частью подмышкой и в руках.

Сонни в одиночестве сидит в лавке, в которой не осталось ни единого кувшина или чашки. Лавка пуста.

Появляется Тулла, отец Сонни, погоняющий осла. Увидев Сонни в пустой лавке, останавливается в растерянности.

Т у л л а. В чьей лавке ты сидишь?.. В моей! Ни кувшинов, ни мисок, ни чашек... Что случилось? Грабители?

С о н н и. Никакой беды не стряслось, отец. Пришел торговец и купил всю посуду.

Т у л л а. Всю посуду?

С о н н и. Да. Он оптовый торговец, и ему понравились наши товары. Он только что ушел. Вот деньги.

Тулла берет деньги и удивленно смотрит на дочь.

Т у л л а. Хорошо... Хорошо... Ты просто чудо, дочь моя. Пойдем домой. Мать трудится у круга, месит глину. Мне надо будет пойти к печам, посмотреть, чтобы горшки были хорошо обожжены. Откуда вдруг такой неожиданный спрос на наш товар?

Тулла и Сонни покидают лавку. Другие горшечники сидят в своих лавках. Они не продали ни одного сосуда.

П е р в ы й г о р ш е ч н и к. Один бог знает, за что такое благословение снизошло на лавку Туллы.

В т о р о й г о р ш е ч н и к. Чепуха! Ты думаешь, что люди приходят к нему за горшками?

П е р в ы й г о р ш е ч н и к. А зачем же еще?

В т о р о й г о р ш е ч н и к. Чтобы повидать его дочь.

У вертящегося круга работает Нуран, мать Сонни. Рядом с кругом стоят сырые, необожженные чашки и кувшины. Всюду глина и пыль. По двору бродят петухи, куры и собаки. У низенькой глинобитной стены, за которой видны дома и деревья, стоит большой кальян Туллы.

Входят Тулла и Сонни.

Н у р а н. Почему вы так рано вернулись? Разве вы не торговали в лавке?

Т у л л а. Торговали, и уже распродали весь товар.

Н у р а н. Это все действие амулета, который мне подарили на прошлой неделе. *(Обращаясь к Сонни.)* Разожги очаг, дочка.

Постоялый двор. Около него верблюды, груженные товарами.

Г а ф а р. Твои товарищи готовы в путь.

И з а т. Мы останемся здесь еще несколько дней. Нам незачем торопиться.

Д р у г *(подходит к Изату)*. Ты уже уложился?

Г а ф а р. Мирза не едет.

И з а т. Я хочу задержаться здесь еще на два-три дня.

Д р у г. Видно, тебя очаровало это место, а я не нахожу здесь ничего особенного. Дели с его мечетями и огромными мраморными дворцами — совсем другое дело... А что хорошего нашел ты в этом городишке?

И з а т. Разве ты не видишь, какая здесь щедрая земля?.. Чудесная река, рыбаки с сетями и с песнями...

Друг. Тебе нравятся сети или песни?

Изат. Песни.

Гафар. Он не любит сетей. Никакая рыба не любит сеть, в которую она попадает.

Изат. Не болтай.

Друг. Не волнуйся, Мирза. Два-три дня ничего не значат, и мы подождем тебя.

Вечер. Пирушка. Друг предлагает Изату чашу вина.

Друг. На, выпей.

Изат. Мне не хочется.

Друг. Поддержи нашу компанию, как мы поддерживаем твою.

Изат. Мне не хочется пить сегодня. Мне грустно.

Друг. Выпей, и твоя печаль улетит.

Изат. Не буду. Не приставай ко мне.

Друг. Пригуби эту дочь винограда, и ты почувствуешь себя лучше.

Изат. Я хорошо себя чувствую и без этого.

Приближается подносчица чаш. У нее томные глаза, но Изат не обращает на нее внимания. Подносчица останавливается около него.

Изат. Вот тебе деньги, это ведь все, чего ты хочешь.

Изат покидает компанию, идет в свою комнату и готовится ко сну.

Утро.

Изат на базаре. Лавочники зазывают его, показывая образцы глиняной посуды, но он идет в лавку Туллы.

Лавка. В ней сидят Сонни и Тулла.

Изат. Сколько стоят эти глиняные горшки?

Тулла. Все?

Изат. Да.

Тулла. Десять рупий.

Изат. А эти чашки и кувшины?

Тулла. По одному анна за штуку.

Изат достает кошелек и протягивает деньги горшечнику.

В монтаже видны вертящийся гончарный круг, чашки, блюдца и кувшины; Тулла протягивает их Изату; Изат платит деньги и получает товар, а его верный слуга Гафар переносит купленное на постоялый двор.

Комната Изата заполнена кувшинами, блюдами, чашками всех видов... Они навалены под лежанкой, в углах комнаты, висят на стенах и даже свисают с потолка.

Изат стоит посреди комнаты. Входит Гафар с блюдами и чашками на голове и в руках.

Гафар. В комнате больше нет места, куда можно было бы поставить кувшины. Не знаю, куда деть твои последние покупки? Разве что повесить их на себя...

Изат. Отнеси их на берег реки и продай.

Гафар. А кто их купит?

Изат. Продай за сколько хочешь.

Гафар. Твои друзья уже уехали. Когда поедем мы?

Изат. Не знаю.

Гафар *(серьезно)*. Прежде я развлекал своей глупой болтовней моего хозяина, но теперь я не могу сдержаться и хочу сказать ему, что мне все это не нравится.

Изат. Я знаю.

Гафар. Старый горшечник Тулла очень жаден.

Изат. Так же, как и я.

Гафар. Он набивает свой кошель твоими деньгами, а ты забиваешь свою комнату его простой глиной. Она никому не нужна.

Изат. Иди и продай все эти глиняные горшки.

Гафар. Я сделаю все, что прикажет мой хозяин.

На маленьком базаре, на берегу реки, сидит Гафар, приставая ко всем прохожим с просьбами купить посуду по дешевой цене.

На реке рыбаки ловят рыбу. Две рыбачки ссорятся.

Таби. Закидывай свою сеть где-нибудь еще, ты же знаешь — это мое место!

Баркатан. Как можешь ты разделить воду? Ведьма!

Таби. Ты болтаешь, словно девчонка. Что глаза вытаращила? Тебе должно быть стыдно. Недаром твой муж сбежал от тебя. Ты лучше лови в свои сети мужчин, а не рыбу.

Баркатан. Это больше подходит тебе. Ты залучила в сеть старика, который только из-за своего возраста мирится с твоим острым языком. Иначе тебя давно выбросили бы из дому.

Таби. Пусть дьявол заберет тебя! Отдай мою рыбу, ведьма!

Баркатан. Убери руки! Не трогай мою корзину!

Таби. Убирайся, ящерица!

Женщины ссорятся, вцепившись друг в друга. Корзина падает, и рыба выскальзывает из нее в реку.

Изат идет по базару к лавке Туллы. Сонни в лавке нет. Изат оглядывается вокруг, тщетно надеясь увидеть ее.

Тулла. Здравствуй, Мирза, салам!

Изат. Салам!

Тулла. Вот новые кувшины и чашки из хорошей глины, которую можно достать только со дна Чинаба.

Изат. Старая глина была достаточно хороша.

Рассматривает глиняную посуду.

Тулла. Ну, как ты решаешь?

Изат. Я покупаю все.

Комната на постоялом дворе. В ней сидят Изат и Гафар.

Гафар *(протягивая две рупии)*. Вот деньги за продажу всей посуды. Я больше ничего не мог выручить. Эти деньги едва покрывают стоимость перевозки посуды с базара.

Изат. Оставь их себе.

Гафар. Хозяин, это просто глупо. Сонни не знает даже про твою любовь, а ты тратишь на нее свои деньги. Она хуже глиняного горшка. Если подуть в горшок, то он издаст хоть какой-нибудь звук, а твоя Сонни не отвечает ни на что.

Сонни несет в руках горшок и постукивает по нему. Горшок трескается.

Нуран. Что ты бьешь посуду, дочка?

Сонни. Я нечаянно, мама. Кувшин был плохо обожжен и треснул, едва я прикоснулась к нему.

Сонни, Решман и другие девушки играют на берегу реки. Они бегают друг за другом, кидаясь песком, прыгая и танцуя.

Сонни играет с подругами во дворе. Нуран окликает ее.

Нуран. Весь день только игры и смех! Иди и займись хозяйством!

Сонни. Иду, мама.

Нуран. Дорогая доченька, ты уже взрослая. Не бегай повсюду, помогай в работе мне и отцу.

Сонни месит тесто и печет лепешки.

Изат идет по улице. Он подходит к дому Туллы. Во дворе, на маленьком коврике, Тулла совершает полуденный намаз. Изат входит во двор. Ждет, не желая отрывать Туллу от молитвы. В яме по колено в жидкой глине стоит Сонни, разминая глину босыми ногами.

Сонни. Кого тебе?

Изат. Твоего отца.

Сонни. Он совершает намаз. Подожди, пока он кончит.

Изат. Хорошо, я подожду.

Изат садится на тахту.

Окончив молитву, Тулла подходит к нему.

Тулла. Ты был так добр, что пришел в мой скромный дом. Чем я могу быть тебе полезен?

Изат. Ты знаешь, что я прервал свое путешествие в родные края. Мне нужны твои изделия, но не можешь ли ты открыть мне кредит?

Тулла. О, у нас ты можешь пользоваться любым кредитом. Конечно, ты можешь брать посуду в кредит.

Оба молчат. Сонни с курицей в руках выходит со двора.

Тулла. Нам приходится очень много работать. Формовать глину это все равно, что формировать человеческий ум.

Изат. Я хотел бы научиться это делать так, как ты.

Тулла. Можно лепить изделия только из мягкой глины, твердая ломается при формовке.

Мирза Изат на постоялом дворе разговаривает со своим слугой.

Изат. Гафар, ты должен ехать на родину.

Гафар. Нет, хозяин, я останусь с тобой.

Изат. Я не знаю, сколько еще пробуду здесь. Я не хочу связывать тебя моими прихотями.

Гафар. Я вырастил тебя и всюду следовал за тобой. На моих глазах ты превратился из ребенка в мужчину, и я не могу оставить тебя теперь...

Изат. У меня нет больше денег. Хозяин дважды просил меня заплатить за постой. Ты служил мне всю мою жизнь, и я не могу обречь тебя на лишения.

Гафар. Дорогой хозяин, мое благополучие в твоем счастье. Когда я вижу тебя грустным, сердце у меня сжимается. Я не оставлю тебя. Что скажу я твоему прославленному отцу, который послал меня с тобой и наказал невредимым привезти обратно? Как покажусь я ему на глаза?

Изат. Ты всегда был верен мне, Гафар. Будь верен и теперь. Вот тебе немного денег на дорогу, а вот кольцо моей матери с драгоценным камнем, которое она дала мне. Возьми все это и отправляйся.

Гафар. Взять с собой этот камень в Бухару и оставить здесь настоящую жемчужину?! Нет, нет, хозяин, я не поеду!

Изат. Своим присутствием ты связываешь меня, Гафар. Я задался честолюбивой целью и готов преодолеть любые препятствия на своем пути. Но, когда ты рядом со мной, я чувствую робость. Я ничего не могу сделать, пока ты здесь.

Гафар. Отдать свое сердце дочери горшечника ты считаешь великой целью?!

Изат. Пускай дочери горшечника. Впрочем, скажи мне, кто мог сотворить ее на круге создания, кроме самого господа бога?

Г а ф а р. Все влюбленные говорят о своих возлюбленных теми же словами, что и ты. Скоро кипящая любовь юности остынет и ты забудешь свои мечты, словно дурной сон. Такова молодость. Я пересек воды жизни, нахожусь в конце жизненного пути и знаю, что такое молодость.

И з а т. Дорогой Гафар, мой старый добрый слуга! Без сомнения, ты находишься в конце своего жизненного пути и вот почему ты позабыл все горячие чувства юности. Не будем больше говорить об этом. Послушайся меня. Возьми деньги и завтра утром отправляйся с караваном.

Гафар грустно смотрит на Изата.

Идет караван. Звенят колокольчики на верблюжьих шеях.

Лошади и мулы, груженные товарами. Изат стоит на берегу реки, следя, как караван исчезает вдали.

Изат идет вдоль реки, где рыбаки ловят рыбу, а прачки, стоя по колено в воде, стирают белье. Лодочник поет песню.

Женщины возвращаются домой с полными кувшинами воды.

Лавка Туллы, в которой Изат покупает глиняные изделия.

Т у л л а. Уже целую неделю ты покупаешь в долг.

И з а т. Скоро я рассчитаюсь с тобой за все.

Изат покидает лавку. Тулла и Сонни остаются одни.

С о н н и. Отец, что делает этот человек со всем товаром, который покупает у нас?

Т у л л а. Должно быть, отправляет на родину и зарабатывает на перепродаже.

С о н н и. Наверное, он уже много заработал, не правда ли?

Т у л л а. Да, конечно. Ведь даже мы получили от него немало прибыли. Торговцы не такие дураки, чтобы продавать вещи без выгоды.

Дом Туллы. На дворе, за кальяном, сидит Тулла. Его жена Нуран сидит рядом с ним.

Т у л л а. Я хочу купить большой участок земли и сотню овец. Будем жить, как помещики, и распрощаемся с гончарным делом.

Н у р а н. Надо купить землю, но не следует бросать наше ремесло. Оно сделало нас богатыми.

Сонни играет во дворе с подругами. Нуран обращается к ней.

Н у р а н. Дочь моя, не играй с детьми бедных людей. Мы теперь разбогатели. Твой отец купил участок с большим водоемом... У нас теперь такие коровы и буйволы, каких нет даже у самого помещика. Бог услышал молитвы твоего отца и благословил его богатством. Теперь мы не будем мять глину. Мы можем нанять для этого работников.

С о н н и. Но мне очень нравится мять глину. Ведь так интересно наблюдать, как мертвая глина оживает в твоих руках.

Н у р а н. Это не подходит такой девушке, как ты. Твое дело сбивать масло, шить и вышивать шали, выполнять другую чистую работу. Взгляни на себя. Лоб испачкан глиной, а руки и ноги в грязи.

С о н н и. Мама, я люблю работать с глиной. От нее идет такой приятный запах. Даже не знаю, почему я так люблю этот запах?

Сонни и ее подруга Решман беседуют.

С о н н и. Моя мать очень смешная. Глина сделала нас богатыми, а она возненавидела ее!

Р е ш м а н. Это не мягкая глина сделала вас богатыми, а мягкое сердце Мирзы Изата.

Сонни. Я не понимаю тебя.

Решман. Как ты думаешь, кто еще будет платить сказочные деньги за глиняные горшки, кроме глупца, сумасшедшего или влюбленного?

Сонни. Но отец говорит, что молодой торговец получил большую прибыль, отправляя наши изделия в далекие страны.

Решман. Если человек может получить прибыль, отправляя песок в пустыню, воду в реку или траву в джунгли, тогда Мирза, конечно, заработал много денег. Ах, какая ты глупенькая!

Сонни. Но почему?

Решман. Весь город знает, что Мирза Изат покупает эту глиняную посуду ради тебя. Он приходит в лавку только для того, чтобы взглянуть на тебя, и щедро расплачивается за это.

Сонни. Я этого не знала... Я никогда не разговаривала с ним, и он со мной тоже никогда не говорил!

Постоялый двор. Хозяин гневается на Изата.

Хозяин. Я не понимаю вас, молодой человек. Вы не уплатили за пятнадцать дней и живете в моей комнате, словно здесь караван-сарай.

Изат. Не беспокойтесь, скоро я уйду от вас.

Хозяин. Всякий раз, как я прошу вас рассчитаться со мной, вы отвечаете: «Не беспокойтесь, не беспокойтесь, не беспокойтесь...» Почему мне не беспокоиться? Кому же беспокоиться, как не мне? Вы должны освободить комнату сегодня же вечером! Я не могу держать у себя людей, у которых нет своего дома и очага...

Изат. Дома и очага...

Хозяин. Я сказал.

Изат. Людям, которые находятся вдали от своего дома, постоялый двор служит домом. Это пристанище для всех.

Хозяин. Вы ошибаетесь. У меня живут только те люди, у которых есть свой дом. Люди, вроде вас, которые шляются весь день по улицам и которым некуда деться, не могут оставаться здесь.

Изат. Вы правы. У меня нет дома. Я, конечно, уйду.

Изат сидит в своей комнате. Перед его глазами проходят картины жизни родной страны, его друзья и его дом. Он покидает отца, мать. Перед его взором проходят страны, которые он посетил, виды Индии, по которой он путешествует, щедро тратя деньги, сменяя одни богатые одежды на другие.

Лавка Туллы. Изат стоит перед Туллой.

Туллa *(зло)*. Вы злоупотребили моей добротой. Каждый день вы обещаете рассчитаться с долгом. Всякий раз, как я прошу заплатить, вы отвечаете: «Завтра». Я не знаю, когда наступит ваше «завтра».

Изат. Дорогой хозяин, не сердитесь. Мое «завтра» наступит.

Туллa. Но я не могу ждать. Заплатите мне немедленно.

Изат. Будьте снисходительны ко мне. Я хочу сделать вам одно предложение и, если вы примете его, рассчитаюсь со всем долгом.

Туллa. Какое предложение?

Изат. Я должен вам сто двадцать рупий, не так ли?

Туллa. Да.

Изат. Вы говорили мне, что вам требуется работник.

Туллa. Да.

Изат. Сколько вы будете платить ему в месяц?

Туллa. Но какое отношение имеет все это к вашему долгу? Я прошу рассчитаться со мной, а вы вмешиваетесь в мои дела.

И з а т. Пожалуйста, ответьте мне. Сколько вы будете платить работнику?

Т у л л а. Это зависит от того, какой работник. Если он стар — пять рупий, если молод — четыре, а если это будет человек в расцвете сил — тогда десять рупий.

И з а т. А сколько вы платили бы такому, как я, например?

Т у л л а. В прошлом месяце я взял работника, который копал землю и таскал глину, работая по двенадцать часов в день. Я платил ему двенадцать рупий в месяц.

И з а т. Тогда наймите меня. Я буду копать землю и таскать глину. Я согласен работать на вас за десять рупий в месяц и постепенно отработаю свой долг.

Т у л л а. Я не понимаю тебя. Значит, ты не заплатишь мне моих денег?

И з а т. У меня с собой нет больше ни гроша. Я стал почти нищим. Мне нечем уплатить долг, я могу только отработать его.

Т у л л а. Игроки и пьяницы всегда кончают так.

И з а т. Я игрок, согласен, но не пьяница.

Т у л л а. Что ж, будь по-твоему. Завтра приходи ко мне, веди ослов в шахту и начинай копать глину.

Дом Туллы. Тулла разговаривает с женой.

Т у л л а. Что за времена! Мне приходится иметь дело с обманщиками и жуликами! Этот Мирза Изат, который выдавал себя за богатого купца, — игрок! Один бог знает, откуда он взялся!

Н у р а н. Что случилось?

Т у л л а. Он должен мне деньги. Каждый день он придумывал все новые отговорки, чтобы не заплатить, а сегодня попросил взять его на работу. Пусть работает и хоть так рассчитается со мной.

Изат копает глину, нагружает ослов, ведет их домой, поднимает мешки и опоражнивает их. Его одежда в грязи, руки и ноги в глине.

Сонни входит во двор с улицы. В руках у нее кувшин с водой. Изат, позабыв обо всем, смотрит на нее. Ослы разбегаются.

С о н н и. Мама, почему этот купец должен выполнять такую тяжелую работу? Благодаря ему мы разбогатели и хорошо зажили. Почему бы не дать ему работу полегче?

Н у р а н. А что он еще может делать? Он должен отработать долг.

С о н н и. У нас сто овец, и нам нужен человек, который бы их пас. Я уверена, что такая работа понравится ему больше.

Н у р а н. Я поговорю с отцом.

В комнате сидят Тулла и Нуран.

Н у р а н. Я думаю, что этот бедняк заслуживает лучшей доли. Что ты скажешь, если поручить ему пасти овец и буйволов?

Т у л л а. Пожалуй, так будет лучше. Он трудолюбив и кажется честным человеком.

Изат погоняет стадо. Подмышкой он держит флейту.

Берег реки. Поля, покрытые обильным урожаем. Джунгли. Пасется скот. Изат сидит под деревом, играя на флейте.

Река. Сонни наполняет два кувшина водой. Лодочник пересекает реку. Рыбаки вытаскивают сеть. Из своей хижины появляется Решман с сетью. Сонни подходит к ней.

Р е ш м а н. Хочешь жареной рыбы, Сонни?

С о н н и. Куда интереснее ловить рыбу, чем есть ее.

Р е ш м а н. Чтобы ловить рыбу, нужно иметь терпение, и немалое. Терпение рыбака вошло в поговорку. Иногда ждешь часами, а рыба все не идет.

Издали доносится звук флейты. Сонни останавливается на берегу и прислушивается. Флейта замолкает. Сонни поднимает кувшины и идет. Игра на флейте возобновляется, как бы преследует ее. Она вновь останавливается и прислушивается. Затем ставит большой кувшин в кусты, а с маленьким в руках идет туда, откуда доносятся звуки флейты.

Под деревом, спиной к Сонни, сидит Изат. Некоторое время Сонни стоит молча и слушает его игру. Неожиданно маленький кувшин выскальзывает у нее из рук и разбивается. Изат прекращает игру на флейте и, пораженный, смотрит на Сонни.

С о н н и. Почему ты перестал играть?

И з а т. Ты разбила кувшин. Мне очень жаль.

Некоторое время оба стоят молча. Слышно только пение птиц, мычание коров и шум листвы, колеблемой ветром.

И з а т. В тот раз, когда я постучал по твоему кувшину пальцем, ты испугалась. Но кувшин тогда остался цел. А сегодня из-за моей песни ты разбила кувшин. Ты сердишься на меня за это?

С о н н и. Нет.

И з а т. Почему же твое лицо покраснело?

Снова молчание.

С о н н и. Ты доволен тем, что пасешь скот?

И з а т. Да, это дает мне время сидеть под деревом, думать и мечтать.

С о н н и. О чем же ты мечтаешь? О родном доме?

И з а т. Нет, не о доме, а о завтрашнем дне, похожем на белую птицу счастья.

С о н н и. Ты мечтаешь днем?

И з а т. Да.

С о н н и. Дневные мечты никогда не сбываются.

И з а т. Но мой сон сбылся.

Сонни словно очнулась. Она поспешно уходит от Изата и возвращается на берег реки, где берет свой кувшин и отправляется домой.

Н у р а н. Где ты была так долго? Где маленький кувшин?

С о н н и. Он разбился.

Сонни идет к реке с кувшинами, но сворачивает в лес.

Изат сидит верхом на буйволе, плавающем в водоеме.

С о н н и. Ты не пасешь скот, о Махиваль!* Ты катаешься на нем!

М а х и в а л ь. Буйволы не чувствуют веса моего тела. Тяжесть, которая не гнетет, очень сладка. Этот ствол не гнется под тяжестью сотен тысяч листьев. Мой буйвол не чувствует моей тяжести.

Сонни садится на берегу водоема. Махиваль подходит к ней.

С о н н и. Почему ты не возвращаешься на родину? Я слышала, твой отец богат. Для чего ты остался здесь? Чтобы рассчитаться с моим отцом?

М а х и в а л ь. Да, чтобы расплатиться с долгами... Ты как-то сказала, что мои покупки очень дороги. Я ответил, что цена для меня ничего не значит.

С о н н и. Значит, ты купец?

---

* Пастух.

Махиваль. Да. С одной только разницей, что купец не совершает сделку, если он на ней потеряет, а я совершу, даже если меня ждут одни убытки.

Сонни. Почему ты жуешь листья? Ты голоден? Разве ты еще не ел?

Махиваль. Нет. Дашь мне что-нибудь поесть?

Сонни. Вот, возьми.

Сонни развязывает узелок и достает хлеб.

Быстрая смена сцен. Сонни и Махиваль сидят на большом стволе в водоеме, болтая ногами в воде. Буйвол смотрит на них большими преданными глазами. Поет птица, кричит попугай, ветер шумит листвой. Сонни и Махиваль поют песню; бегают друг за другом вокруг деревьев; катаются на буйволах в водоеме и вокруг водоема; откусывают от одной лепешки и пьют молоко из одного кувшина.

Махиваль. Эта пахта особенно вкусна.

Сонни. Потому, что я сбила ее собственными руками.

Махиваль. Нет, потому, что я пас буйволиц, которые дали молоко для пахты.

Сонни. Махиваль!

Махиваль. Да?

Сонни. Прежде я боялась выйти за ограду нашего двора. А теперь всякий страх покинул меня. Ты вселил в меня храбрость.

Махиваль. Сонни!

Сонни. Да?

Махиваль. Когда ты зовешь меня Махивалем, это слово приобретает в твоих устах особое значение. Когда ты уходишь, твой голос еще звучит в моих ушах и я чувствую, как каждый лист, каждая зыбь на воде тихо шепчут мне это слово: Махиваль... Махиваль...

Сонни. Я всегда боялась, что ты уйдешь и я потеряю тебя.

Махиваль. Клянусь ветром, я никогда не оставлю тебя.

Сонни. Говорят, что все влюбленные так клянутся... Но, когда проходит время, они забывают свои клятвы.

Махиваль. Это бывает только в легендах, а не у живых людей. Моя любовь — любовь живая, горячая, страстная... Она более глубока, чем река Чинаб.

Сонни. Когда я счастлива, я вдруг чувствую, будто кто-то хватает меня за сердце.

Махиваль. Сердце женщины словно мягкая глина. Ему можно придать любую форму в тот момент, когда женщина слаба.

Сонни. Всю жизнь я имела дело с глиной. Я знаю из какой глины сделано мое сердце. Оно разобьется, но не примет другой формы.

Сонни уходит из леса. Ее шаль волочится за ней по кустам. Издали доносится игра Махиваля на флейте, песня летит и поднимается над лесом.

Дом Туллы. Тулла и Нуран сидят на тахте. Приезжает молочник; его телега полна кувшинов с молоком. Он сливает молоко в большую глиняную яму.

Нуран. С тех пор, как у нас этот новый махиваль, наши коровы стали давать больше молока.

Тулла. Да, он куда лучше как пастух, чем торговец или землекоп. Кажется, он хорошо управляется с буйволами и овцами. Он больше похож на сына пастуха, чем на сына богатого купца.

Нуран. Не отпускай его от нас. Лучше плати ему больше.

Т у л л а. Эх, ты, глупая курица! Если увеличить ему жалованье, он скорее уйдет.

Н у р а н. Почему?

Т у л л а. Он быстрее рассчитается с долгом и отправится домой.

Лес. Сонни и Махиваль сидят на холме и смотрят вдаль.

М а х и в а л ь. Я никогда не смогу выплатить тебе мой долг, Сонни! И никогда не смогу покинуть эту землю.

Дом Туллы. Сонни готовится идти по воду. Она прячет хлеб в складки одежды и кладет масло в кувшин, который ставит на голову. Когда она собирается уходить, ее мать замечает край кувшина, испачканный маслом.

Н у р а н. Куда ты несешь этот кувшин, дочка?

С о н н и. За водой к реке.

Н у р а н. Ты же взяла не тот кувшин. Этот из-под масла! Ты совсем потеряла голову в последние дни. Что с тобой происходит? Ты стала неразговорчивой и не отвечаешь, когда я зову тебя.

С о н н и. О, прости, мама.

Сонни ставит кувшин, берет другой и отправляется к реке.

Н у р а н. В последние дни Сонни очень печальна и рассеянна. Не знаю, что случилось с ней.

Т у л л а. Я тоже замечаю, что она какая-то странная. Ни обычного смеха, ни игр на дворе с подругами.

Н у р а н. Она подросла. Надо договориться о свадьбе. Фатта такой известный горшечник.

Т у л л а. Для меня Сонни все еще ребенок. Она ведь еще ничего не знает ни про замужество, ни про любовь.

Н у р а н. Для нас она всегда останется ребенком. Но в глазах людей она уже молодая женщина. Мы не можем больше держать у себя в доме собственность ее мужа. Чем раньше дочка перейдет в дом мужа, тем лучше. И нам будет спокойнее.

Решман и Сонни сидят на берегу реки. Сонни наполняет водой кувшин. Корзина Решман полна рыбы.

С о н н и. Решман!

Р е ш м а н. Да?

С о н н и. Я хочу спросить тебя об одной вещи.

Р е ш м а н. О чем?

С о н н и. Скажи, любовь — это грех?

Р е ш м а н. Любовь — это не святость и не грех. Это ни хорошо и ни дурно. Это не цветок и не бабочка, которых ты ценишь за их краски.

С о н н и. Что же это?

Р е ш м а н. Любовь — это любовь, как вода Чинаба — это вода.

С о н н и. А ты знаешь, что это такое?

Р е ш м а н. Да, знаю. Это — чувство, которое внезапно превращает долгие тени ночи в утренний рассвет, а девушку, играющую в куклы и ракушки, в женщину. Это чувство и есть любовь.

С о н н и. Откуда ты знаешь все это?

Р е ш м а н. Знаю. Моей любовью был сын рыбака. Он играл вместе со мной, и мы росли вместе. Недалеко от наших домов стоял табор цыган. Однажды мы отправились туда, чтобы посмотреть, как пляшут цыганские девушки. Но я не знала, что он оттуда не вернется со мной... Он встретил там одну цыганку, которая очаровала его, и он ушел с их караваном...

Сонни. Караваны уводят с собой любовь и приводят ее. Они словно лесной ветер, который несет пыльцу цветов и разбрасывает ее, где захочет.

Решман. Да, твоя любовь пришла с караваном.

Сонни. Иногда я боюсь... очень боюсь...

Решман. Чем больше любовь, тем больше страх.

Сонни. Я должна идти. Я опаздываю.

Решман. Поешь что-нибудь.

Сонни. Что?

Решман. Идем ко мне.

Они идут в хижину. Решман ставит корзину, полную рыбы, в углу комнаты. Затем снимает рыбу с очага и протягивает ее Сонни.

Сонни. Жареная рыба!

Решман. Да. Надеюсь, тебе понравится. Она хрустящая, как кукурузная лепешка.

Сонни. Я возьму ее с собой и съем по дороге.

Сонни укладывает рыбу в свой узелок, берет кувшин на голову и уходит.

Махиваль доит буйволицу, и молоко струится прямо из сосков в рот Сонни. Она смеется, молоко заливает ей щеки, все лицо.

Фазлу, молочник, работающий у Туллы, видит смеющихся Сонни и Махиваля.

Дом Туллы. Фазлу разговаривает с Туллой.

Фазлу. Хозяин, я не смею сказать тебе, что видел сегодня в лесу. Ты не поверишь мне, да я и сам бы не поверил, если бы не видел все собственными глазами.

Тулла. Говори, что ты видел?

Фазлу. Когда я пошел в лес с большим кувшином, чтобы подоить вечером коров, — ведь если не начать пораньше, то и до ночи не успеешь подоить... У вас уже больше ста коров...

Тулла. Да говори толком, что ты виляешь, словно коровий хвост!

Фазлу. Дорогой хозяин, я только хотел сказать, а вы перебили меня и прервали течение моих мыслей. Я говорил вам, что видел Сонни...

Тулла. Где?

Фазлу. Я видел, как Махиваль разговаривал и смеялся с Сонни.

Тулла. Замолчи, бродяга! Как ты смеешь говорить мне такие вещи?

Фазлу. Хозяин, простите меня. Но я рассказываю вам то, что сам видел.

Тулла. Иди работать! Не болтай глупостей!

Тулла идет к жене, которая перебирает чечевицу в медном тазу.

Тулла. Ты слышала?

Нуран. Что?

Тулла. О чудесных делах твоей любимой дочери Сонни.

Нуран. Что случилось?

Тулла. Фазлу говорит, что видел ее в лесу с Махивалем. Ты вот выбираешь мусор из чечевицы, а твоя дочь марает честь нашей семьи, любезничает с простым работником. Как она смеет вести себя так, срамница!

Нуран. Не будь таким доверчивым глупцом. Моя дочь не такая. Я не люблю Фазлу. Он вечно все выдумывает. Где этот негодяй? Я задам ему! Смеет наговаривать на мою дочь!

Тулла. Но где она? Я не вижу ее.

Нуран. Она пошла к Решман, своей подруге. Она сказала, что вечером принесет от нее рыбы.

Тулла. Не разрешай ей ходить в чужие дома.

Баркатан, рыбачка, идет по лесу с корзиной на голове. Видит Махиваля и Сонни, которые едят хлеб и смеются. Шуршит листва.

Сонни *(испуганно оборачиваясь)*. Что это?

Махиваль. Это ветер... Сонни!

Сонни. Да?

Махиваль. Мне кажется, что ты для меня недостижимо высокая вершина славы, ради поисков которой я и покинул дом.

Сонни. Я?.. Вершина?

Махиваль. Да. А твои глаза, словно голубые озера, глубина которых вселяет в меня страх.

Берег реки. Баркатан разговаривает с соседкой, женой лодочника.

Баркатан. Сестрица, ты известная сплетница, поэтому я ничего не расскажу тебе.

Рыбачка. Почему? За что ты называешь меня сплетницей? В тот день, когда Мухаммед палкой избил свою жену и у них в доме был скандал, разве я кому-нибудь рассказала об этом, кроме тебя?

Баркатан. Догадайся, что я видела в лесу? Я видела Сонни и Махиваля, которые болтали между собой, смеялись и откусывали от одной лепешки.

Рыбачка. Сонни известная вертихвостка. Ты говоришь мне это, будто я раньше не знала. Всей деревне известно, что Тулла не случайно держит этого парня у себя в доме.

Любовь Сонни и Махиваля становится темой пересудов рыбаков, тянущих сети, пекарей у очагов, горшечников в их лавках, женщин, наполняющих кувшины водой на реке, торговок овощами на базаре, старух за прялками.

Первый пекарь. Ее имя не Сонни, а Ашан; зовут ее Сонни только потому, что она очень красива. Сонни — значит красавица.

Второй пекарь. Я хотел посватать за нее моего сына, но с тех пор, как появился Махиваль, у меня пропала всякая надежда.

Женщины за прялками.

Первая женщина. Что будет делать человек, за которого она выйдет замуж! Вот бедняга!

Вторая женщина. Настоящий мужчина не потерпит ее глупостей.

Первая женщина. Ты думаешь, ее родители не знают про это?

Вторая женщина. Горшечник всегда может замазать все, как ему выгодно.

Третья женщина. Может быть, Тулла не знает. В наши дни родители узнают о проказах своих дочерей последними.

Вечер. Слышится мычание коров. Круг гончара недвижим. Нуран мешает что-то в котле, стоящем на очаге. Входит Сонни.

Нуран. Иди сюда, Сонни.

Сонни. Да, мама?

Нуран. Ты знаешь, что про тебя говорят люди?

Сонни. Откуда мне знать, мама.

Нуран. Ты что же, уши заткнула, несчастная? И не стыдно тебе миловаться с Махивалем?

Сонни. Что ты говоришь о Махивале? Что я знаю о нем?

Нуран. Не веди себя в любви словно вор!

Сонни. Я не вор, я никогда ничего не крала. *(Притворяется ничего не понимающей.)* За что ты ругаешь меня, мама? Я не знаю, что такое любовь и где она. Какого она цвета, размера и формы? В каком кувшине или сундуке ты заперла ее? Пусть будут прокляты мои руки, если я отпирала хоть один из твоих сундуков, чтобы взять оттуда эту самую любовь. Ее, наверное, украл кто-нибудь другой. Я ничего не знаю об этом. Верь мне.

Входит Тулла.

Тулла. Жена, знаешь ли ты, какие слухи ходят по всему городу о нашей несравненной дочери?

Нуран. О боги, что опять случилось?

Тулла. Она запятнала мое доброе имя! Я не могу уже, как прежде, появляться на улице с высоко поднятой головой. Будь проклята дочь, которая гуляет с презренным слугой!

Сонни. Кто говорит об этом?

Тулла. Все. Каждый пекарь, медник, рыбак и горшечник говорит о ее похождениях. Бесстыдница!

Сонни. Я ни в чем не виновата.

Тулла *(приближаясь к ней)*. Ты не виновата, говоришь, обманщица?

Сонни. Я ходила к Решман за рыбой. Вот она, в корзине.

Тулла. Врешь! Ты была не у нее, а в лесу с Махивалем.

Сонни. Отец! Это неправда!

Тулла. Куда ты ходишь? Отвечай!

Сонни стоит неподвижно, с угрюмым выражением лица. Тулла хватает ее за руку. Сонни всхлипывает.

Тулла. Если ты завтра выйдешь из дома, я переломаю тебе ноги.

Сонни берет кувшин и медленно идет в комнату.

Нуран. Скоро она выйдет замуж, и все сплетни прекратятся.

Тулла. Да, я немедленно пошлю к родителям Фатты, и не пройдет месяца, как она будет замужем... А сейчас я пойду к Махивалю и выгоню его. Уже больше восьми месяцев он работает у нас. Я хорошо обращался с ним, а он вон как отплатил мне за мою доброту. Я немедленно прогоню мерзавца!

Сонни слышит эту угрозу и возвращается. Глаза у нее горят отвагой.

Тулла. Что тебе нужно?

Сонни. Я решила прекратить эту ужасную ложь.

Тулла. Кто лжет?

Сонни. Я.

Тулла. Ты... Ты...

Нуран *(мужу)*. Зачем ты кричишь? Хочешь, чтобы сбежались соседи?

Сонни. Я соврала тебе, отец... Да, соврала... Я встречаюсь с Махивалем, и ты не прогонишь его.

Тулла. Как смеешь ты так разговаривать?

Нуран. Ты позабыла стыд, что разговариваешь с отцом таким тоном?

Сонни. Я скажу вам всю правду. Но я буду встречаться с ним!

Тулла *(гневно)*. Будешь?

Сонни. Да, буду.

Нуран. Иди, дочка, иди в комнату и не раздражай своего отца. Не разговаривай с ним так дерзко.

Выталкивает Сонни. Тулла в ярости ходит взад и вперед по двору.

Т у л л а. Я выгоню этого негодяя немедленно! Ему нечего здесь делать! Лентяй! Я прогоню его, а ее выдам замуж за Фатту. Ей нужна взбучка, этой девчонке! Это ты испортила ее своим баловством!

Сонни рыдает в комнате.

Поле. Тулла прогоняет Махиваля.

Т у л л а. Ты должен уйти от нас. Я не желаю держать тебя больше ни одного дня, не желаю видеть твое лицо. Уходи сейчас же!

Махиваль молча уходит. Подмышкой у него флейта. Он бросает вокруг прощальный взгляд. Пересекает поле, лес, выходит на берег реки и исчезает вдали.

Женщины и мужчины на реке. Вертится гончарный круг.

Сонни идет по лесу. Она посещает те места, где встречалась с Махивалем, где смеялась, пела... Бревно в водоеме, тень дерева... Всюду пусто. Еще слышатся мотив песни и слабые вздохи флейты Махиваля, словно это поет лесной дух. Сонни садится на холме, где однажды сидела с Махивалем. Видения счастливого прошлого возникают перед ней.

Шагает Махиваль.

Далеко по ту сторону реки находится хижина, в которой факир поет песню о бесплодности любви. Он выходит наружу и зажигает глиняную лампу на могиле пира Али Шаха.

Вечереет. Махиваль приближается к факиру и стоит, глядя на него и на могилу святого. Факир смотрит на Махиваля.

Ф а к и р. Ты кажешься усталым и печальным, сын мой.

М а х и в а л ь. А ты выглядишь счастливым. Как это может быть? Разве тебе недоступны печаль и уныние?

Ф а к и р. Никто не может избежать ни печалей, ни радостей жизни. Смех и слезы все равно, что волны реки жизни. Но когда поймешь это, то испытываешь радость даже в горе.

М а х и в а л ь. Что ты зажигаешь?

Ф а к и р. Лампу на могиле моего учителя.

М а х и в а л ь. Разве она может дать ему свет, ведь он уже умер?

Ф а к и р. Этот свет нужен мне. Он разгоняет мрак моего сердца.

М а х и в а л ь. Может ли кто-нибудь жить на земле без сердечной привязанности?

Ф а к и р. Нет.

М а х и в а л ь. Но привязанность причиняет боль.

Ф а к и р. Она причиняет боль, если ее соединять с земными богами. Привязанность вечным богам дает радость.

М а х и в а л ь. А разве человеческая привязанность не вечна?

Ф а к и р. Нет. Она умирает вместе с телом.

М а х и в а л ь. Если я мог бы усвоить истину того, что ты говоришь, или ты мог бы понять справедливость моих слов!.. Ты стоишь по одну сторону любви, а я смотрю ей в лицо с другой стороны. И я не знаю, какая из сторон правильная.

Ф а к и р. Ты говоришь глубоко философские вещи, сын мой. Повидимому, ты сильно страдаешь от любви. Куда ты идешь?

М а х и в а л ь. Не знаю. Я только что ступил на путь странствий и не знаю еще, где он кончится.

Ф а к и р. Поживи со мной, сын мой. Вот моя хижина.

Берег реки. На песке сидят Решман и Сонни.

Р е ш м а н. Ты очень наивна, моя дорогая Сонни. Он — мужчина

и позабудет тебя. Ты не должна сохнуть от тоски по нем. Знаешь ли ты, куда он ушел?

Сонни. Нет. Отец выгнал его. Один бог знает, куда он пошел. Но я уверена, его душа осталась здесь, со мной. Решман! Узнай, куда делся Махиваль!

Решман. Боюсь, что не смогу разыскать его. Мужчины быстро забывают нас. Женщина живет прошлым, мужчина живет будущим. Ты копошишься позади, в пыли, поднятой прошедшим караваном любви. А кто знает, может быть, Махиваль уже где-нибудь впереди?

Сонни. Отец торопит меня с замужеством, мать поет песни о моей будущей свадьбе. Что мне делать?

Дом Туллы. Нуран и Сонни.

Нуран. Ты уже взрослая и должна беречь нашу честь. Люди во всем Гуджрате плюют при упоминании нашего имени. Скажи, почему ты выбрала простого слугу? Ты лишилась разума? Что происходит с тобой?

Сонни. Я сама не понимаю, что со мной.

Нуран. Если Фатта узнает об этом скандале, разве он пустит тебя в свой дом?.. О чем ты думаешь?.. Я разговариваю с тобой, Сонни!

Сонни. Да, мама.

Нуран. Ты не должна больше делать глупостей. *(Ласково.)* Прошлое ушло, умерло, дочь моя. Будь послушной, Сонни.

Дом Фатты. Фатта — человек с тупым выражением лица — разговаривает со своей матерью Сайдан и сестрой Джанат.

Фатта. Мать, если ты не женишь меня, я уйду в монахи.

Сайдан. Сынок, дорогой, будь терпелив. Я трижды посылала к Тулле сватать Сонни, но они всякий раз откладывали.

Фатта. Все мои друзья уже женились, только я один остался холостым. Если не на Сонни, так жени меня на другой.

Сайдан. У нас с ними давний сговор, сын мой. Тебе исполнилось только восемь лет, когда я сосватала Сонни, а ей еще не было и четырех. Этому сватовству уже пятнадцать лет. Нельзя его нарушать.

Фатта. Приятели говорили мне, что Сонни очень гордая девушка и не согласится выйти за меня. Вот поэтому ее родители все время и откладывают свадьбу.

Джанат. Когда Сонни станет твоей женой, брат, она смирится. Она будет прислуживать тебе, и ты будешь счастлив. Не беспокойся.

Входит Нуран.

Сайдан. Посмотрите, кто пришел! Благодарение аллаху! Входи, сестра, добро пожаловать!

Нуран. Салам!

Сайдан. Салам, сестра! Входи, присаживайся! Это божье благословение, что ты пришла навестить нас.

Нуран *(садясь на тахту)*. Я давно уже собиралась прийти к вам.

Сайдан *(обращаясь к Фатте)*. Окажи уважение твоей тетушке, мой дорогой сын. Она пришла повидать нас и принесла полные пригоршни добрых пожеланий.

Фатта. Салам, тетушка.

Нуран. Да живи ты долго, сын мой, и пусть благословение аллаха будет с тобой.

Фатта. Твое благословение мне необходимо даже больше, чем благословение аллаха, тетушка.

Сайдан. Не богохульствуй! Дочь, принеси прохладительное питье

твоей тетушке. Сегодня жарко, а она проделала большой путь, чтобы навестить нас.

Нуран. Спасибо, не беспокойтесь. Я не устала.

Слышится раскат грома.

Сайдан. Может быть, пойдет дождь. *(Обеспокоенно.)* Беги, сын мой, скорей! Все наши кувшины и тарелки сушатся на дворе, они станут негодными, если попадут под дождь. Торопись!

Фатта уходит.

Дует ветер. На небе собираются тучи. Сестра Фатты, Джанат, выходит из комнаты. Мать Фатты и Нуран остаются одни.

Нуран. Я пришла спросить тебя, когда ты сможешь прислать к нам сватов. Сонни уже подросла. Я хочу возвратить тебе ту, которую ты вверила моему попечению.

Сайдан. Я тоже думала о женитьбе сына. Он моя единственная надежда, и все мои мечты связаны с его женитьбой...

Нуран. Тебя устроит сыграть свадьбу до месяца Рамазана?

Сайдан. Да, конечно. Сонни привыкла к материнской любви, но и во мне она найдет родную мать.

Нуран. С сегодняшнего вечера я попрошу девушек начать петь песни и бить в барабан, чтобы объявить о свадьбе... О сестра, тяжелые дни наступают для меня. Но нельзя держать дома взрослую дочь, хотя она и часть моей плоти. Сонни должна перейти в дом своего мужа...

Входит Джанат с чашкой прохладительного напитка.

Джанат. Вот, тетушка. Попей.

Нуран. Спасибо, мне сейчас ничего не хочется. Я пришла к вам договориться о свадьбе.

Джанат. О, я рада, что Сонни будет жить в нашем доме. Я выкрашу ей ногти красной хной... Мы будем друзьями.

Нуран *(вставая)*. Благодарю. Ну, значит, договорились: свадьба будет перед Рамазаном.

Сайдан. Да.

Дом Туллы.

Нуран. Я была в доме Фатты. Все оговорено.

Тулла. Что сказала мать Фатты?

Нуран. Она согласна сыграть свадьбу до Рамазана.

Тулла. О, сколько беспокойств у отца взрослой дочери!

Нуран. Фатта хороший горшечник... Я думаю, Сонни будет с ним счастлива.

Тулла. Это благословение божье, что сплетни не достигли их ушей, иначе моя дочь была бы причиной моей гибели. Она и так ославила мое имя по всему городу, и я сгораю от стыда. Пусть бог никогда не проклянет ни одного отца дурной дочерью!

Нуран. Сонни молода и потому поступила необдуманно. Но она образумится, когда переедет в свой дом. Не волнуйся.

На берегу реки сидят Решман и Сонни.

Решман. Ты не согласишься выйти за него?

Сонни. Нет, никогда.

Решман. А если они будут принуждать тебя?

Сонни. Я откажусь.

Дом Туллы. Нуран увещевает Сонни.

Нуран. Дорогая моя Сонни! Не бросай на ветер оказываемую тебе честь, постыдись!

Сонни. Но, мама, я не хочу выходить замуж.

Нуран. Все новое страшно, дочь моя. Но ты должна выйти замуж. Нельзя нарушать законы жизни, установленные в веках.

На улице разговаривают мрачная Сонни и ее подруга Разиа.

Сонни. Лучше отравиться, чем выйти замуж.

Разиа. Я так же считала, пока не вышла замуж. Теперь я думаю иначе. Замужество — наша участь. Я тоже пыталась избежать его, но в нем есть свои радости.

На берегу реки снова разговаривают Решман и Сонни.

Сонни. Ты мой лучший друг, Решман, скажи, что мне делать?

Решман. Ты досаждаешь своим родителям. Не вызывай у них еще большего раздражения. Они ведь хотят тебе только счастья.

Сонни. Замужество кажется мне глубокой рекой. Я прыгаю в нее с высокого утеса. Я боюсь... Я боюсь даже думать... Не знаю, что мне делать, что мне делать...

Группа женщин поет народную пенджабскую свадебную песню.

Сонни сидит как окаменелая. Подруги раскрашивают ей руки и расчесывают волосы. Верхом на коне появляется жених, на голове у него надета свадебная корона. Происходит обряд бракосочетания.

Рыбак идет по берегу реки. Его силуэт виден на вечернем небе. Рыболовные снасти свешиваются через плечо, крупная рыба извивается на крючке. Рыбачки и лодочницы, стирая белье и вытаскивая сети, болтают между собой.

Первая женщина. Кто сказал, сестра, что одна тухлая рыба портит всю реку? В этой реке вода течет прозрачная и чистая, как всегда.

Вторая женщина. Рыба не может испортить реку, но одна дурная женщина может набросить тень на всех других женщин.

Первая женщина. Ты говоришь загадками.

Вторая женщина. Взгляни на Сонни.

Первая женщина. А что с ней стряслось?

Вторая женщина. Столько было разговоров о ее любви к Махивалю, а она все равно вышла замуж за горшечника Фатту.

Первая женщина. Что ты хочешь сказать, сестра?

Вторая женщина. Говорят, Тулла истратил много денег на свадьбу и угощал всех жителей города. Сонни не любила Махиваля, иначе разве она согласилась бы на это замужество?..

Первая женщина. А что она могла поделать?

Вторая женщина. Лучше было ей утопить свой нос в горшке с волэй, чем согласиться на эту свадьбу. Я видела ее своими глазами. Она была разодета и украшена драгоценностями. Всем своим видом Сонни показывала, что она счастливая невеста.

Махиваль слышит эти слова, ступая босыми ногами по песчаному берегу. На лице у него появляется выражение муки. Перед глазами встают сцены его встреч в лесу с Сонни, обрывки песен, которые они пели. Дойдя до своей хижины, он молча зажигает фонарь на могиле пира.

Дом Фатты. Джанат зажигает глиняную лампу и идет в комнату Сонни. Сонни сидит в свадебном наряде, в носу продето большое золотое кольцо, на руках и ногах браслеты. Джанат приближает лампу к лицу Сонни, чтобы лучше разглядеть ее. Сонни дует и гасит лампу.

Джанат. Чем ты недовольна? Тебе мешает свет, ты хочешь поскорее устроиться в своей брачной комнате? У тебя много времени впереди — мой брат еще не вернулся...

Сонни. Какое мне дело до твоего брата? Я вынуждена была выйти за него замуж.

Джанат. Ты что, явилась сюда, чтобы кидать песок в наши пироги и задувать огонь в лампах?

Обозленная Джанат выходит из комнаты.

Сонни слышит за дверью шаги Фатты и запирает дверь на засов, падает на постель и рыдает. Фатта стучит в дверь. Сонни приподнимает голову, ее глаза блестят в темноте. Затем она снова роняет голову на подушку.

Стук в дверь продолжается. Но это стучит уже мать Фатты. Раннее утро. Солнечные лучи проникают в комнату. Сонни встает и отпирает дверь.

Сайдан. Вставай, дочь, и приготовься к утренней молитве. Солнце уже взошло.

Сонни. Я уже помолилась, тетушка. Я молилась всю ночь...

Сайдан поворачивается и видит во дворе Фатту, который спит в яслях, на сене. К яслям подходит корова, жует траву, лижет его голову.

Фатта. О, не буди меня. Мне снятся такие хорошие сны...

Сайдан. Что ты делаешь здесь, сова?

Фатта *(поднимаясь)*. Где я?

Сайдан. Взгляни, где ты... в яслях! Я ищу тебя по всему дому и не могу найти. Вставай, глупец! Почему ты не спал в своей комнате?

Фатта. Я... я... стучал, но она уже заснула. Я не хотел беспокоить ее.

Фатта выпрыгивает из яслей, в волосах и на одежде у него клочья сена.

Джанат разговаривает с матерью.

Джанат. Что за нрав у жены брата! У нее красивое лицо, но скверный характер. Она, кажется, вовсе и не смотрит на Фатту, словно он не муж ей, а простой нищий!

Сайдан. Я слышала, что Сонни очень распущена.

Джанат. У нашего Фатты цыплячье сердце. Будь он похрабрее, он оттрепал бы ее за косы.

На следующий день. Фатта идет к Сонни, которая сидит во дворе. Она одета очень просто.

Фатта. Ты сердишься на меня?

Сонни. Нет.

Фатта. Значит, ты счастлива?

Сонни. Нет. Я не сержусь на тебя, но и не счастлива. Ты не даешь никаких поводов ни для того, ни для другого.

Фатта. Зачем же ты сняла с себя все свадебные украшения?

Сонни. Когда была свадебная церемония, я подчинилась ей. Но теперь она осталась позади.

Фатта. О чем ты говоришь, жена моя?

Сонни. Не обращайся так ко мне. Я для тебя не жена. Мы такие же чужие друг другу, как и прежде.

Фатта разговаривает с матерью.

Сайдан. Ты настоящий чурбан. Мой муж оттаскал бы меня за косы и избил бы меня, а ты ведешь себя, как мышь, и покорно спишь на дворе. Позор на твою голову! Ты не мужчина!

Фатта. А что я могу сделать, мать? Она не подпускает меня.

Сонни сидит в своей комнате, смотрит в окно. Ее прошлое проплывает перед ее глазами. Входит Джанат.

Джанат. Сонни, Сонни! Я зову тебя... Сонни!.. Что она там высматривает? С кем-то разговаривает, что ли? Бормочет что-то... Невидящие глаза... *(Снова.)* Сонни!

Сонни *(испуганно, оторвавшись от своих мечтаний)*. Что? Что тебе?

Джанат. Иди во двор и помоги матери уложить горшки, которые надо отвезти для обжига. Их ждет Фатта. Вставай! Что ты смотришь на меня?.. С тех пор, как ты перешла к нам, ты ничего не хочешь делать, только ешь да спишь. *(Горячо.)* Это тебе не постоялый двор, наш дом! Здесь ты не можешь нежиться целый день в постели и приказывать всем работать на тебя! Вставай!

Сонни. Оставь меня. Мне не нужно вашей еды, одежды или чего бы то ни было. Уходи.

Джанат уходит.

Сайдан и Джанат беседуют.

Джанат. Я слышала, как она разговаривала сама с собой, потом смеялась и плакала. В нее, наверное, вселился злой дух.

Сайдан. Если дух заведется в семье, его никогда не удается изгнать. Что за несчастье!

Джанат. Мне кажется, во всем виноват Фатта.

Сайдан. Но она не впускает его в комнату, как же может бедный мальчик укротить ее?

Джанат. Очень просто. Сегодня рано вечером, когда Сонни не будет в комнате, Фатта должен пробраться туда и спрятаться под тахтой. А ночью, когда...

Сайдан. Хорошо! Кажется, это единственный путь. Даже если Сонни будет кричать, никто ее не услышит. Фатта может завоевать ее любовь, если покорит ее.

Джанат и Сайдан окружают Сонни вниманием и заботами.

Сайдан. Дочь моя, Сонни, красавица моя! Иди, покушай! Время вечерней молитвы прошло. Пора ужинать.

Сонни. Иду, тетушка.

Сайдан. Не замыкайся в себе, раскройся, как цветок, любимая моя.

Сонни ест, затем идет в свою комнату. Ложится в постель. Темно. В комнате слышится шум. Сонни открывает глаза и прислушивается.

Сонни. Кто тут?

Фатта *(вылезая из-под тахты)*. Это я, Сонни!

Сонни. Змея! Убирайся с моих глаз!

Фатта. Не бойся, дорогая, это я, твой муж!

Фатта приближается к Сонни и пытается обнять ее. Разъяренная Сонни связывает Фатту веревкой. Фатта жалобно просит освободить его, но до самого утра остается привязанным к ножке тахты. Утром Сонни встает, отвязывает Фатту и выходит из комнаты. Фатта расправляет затекшие руки и ноги.

Джанат и Сайдан разговаривают во дворе.

Джанат. Слава аллаху, наконец-то братец сломил строптивую жену.

Сайдан. Вот он идет. Он должен быть счастлив. Похоже, он не спал всю ночь.

Подходит Фатта.

Ф а т т а. Ох, мои руки...

С а й д а н. Что ты стонешь?

Д ж а н а т. Что случилось?

Ф а т т а. Она сильна, словно тигрица. Она привязала меня к тахте. Видно, в ней сидит дьявол. Женщина не может быть такой сильной.

Обе — мать и дочь — переглядываются в страхе.

Джанат беседует с Сонни.

Д ж а н а т. Ты думаешь, мы не замечаем, к чему привели твое бормотанье и пение магических заклинаний? Ты превратила моего брата в безвольную тряпку. Я отучу тебя от козней, ведьма!

Сонни смотрит на Джанат.

Дом Туллы. Нуран и Тулла беседуют.

Н у р а н. Почему ты ни разу не навестил Сонни? Ведь мы даже не знаем, как она живет! Говорят, она ничего не ест, не разговаривает и что какой-то злой дух вселился в нее.

Т у л л а. Откуда мне знать, что за дух овладел ею? Девчонка всегда доставляла мне одни огорчения. Я думал, после замужества она перестанет служить для нас источником несчастий...

Н у р а н. Она наше дитя. Нельзя отделять ногтей от пальцев. Они вросли в плоть. Пока я жива, ее боль будет моей болью.

Т у л л а. Но что мы можем поделать?

Н у р а н. Скажи Фатте, что с того времени, как Сонни перешла к нему, она ни разу не навещала нас. Наступают праздники. Пусть она проведет их с нами.

Т у л л а. А почему бы тебе самой не сходить и не поговорить с ней?

Дом Фатты. Нуран разговаривает с Сонни и Сайдан.

Н у р а н. Дорогая моя доченька, что с тобой случилось? Ты не смеешься, в лице ни кровинки! Разве ты не счастлива?

С о н н и. Я счастлива, мама.

С а й д а н. Дорогая сваха, мы день и ночь ходим за ней, но я не знаю, что грызет ее изнутри.

Н у р а н. Почему вы не показали ее какому-нибудь лекарю?

С а й д а н. Мы приносили ей разные лекарства, давали ей пить настои из трав, но она отказывается.

Н у р а н. Тогда надо показать ее какому-нибудь пиру. Факир на могиле Али Шаха славится своими амулетами. Почему не отвести ее к нему?

С а й д а н. Я и сама подумываю об этом.

Н у р а н. Сонни, доченька родная, приходи в дом своей матери и поживи несколько дней там, где ты выросла и играла с подругами.

С о н н и. Нет, мама. Теперь ваш дом для меня далекий остров. Он затерялся в воспоминаниях. Я счастлива здесь.

Н у р а н. Не будь такой неласковой с матерью, дочка. Проведи праздник с нами. Я пришла за тобой.

С о н н и. Разве отрезанная от ствола ветка может прижиться на нем снова?

Н у р а н. Да благословит тебя бог!

Дом Туллы. Нуран считает на дворе горшки. Входит Решман.

Р е ш м а н. Сонни пришла, тетушка?

Н у р а н. Нет, она не пришла.

Р е ш м а н. Почему?

Н у р а н. Не знаю, что с ней случилось... Она не ест, бормочет целыми днями себе под нос, похудела... Ты ее лучшая подруга, Решман.

Навести ее. Ей необходим амулет на руку, чтобы защитить ее от дурного глаза. Ведь какая красавица была прежде Сонни! Кто-то сглазил ее.

Р е ш м а н. А я думала, что Сонни придет на праздники и мы вместе будем плясать на берегу, но...

Н у р а н. Сонни сильно переменилась, дочь моя.

Дом Фатты. Решман и Сонни беседуют.

Р е ш м а н. Сонни, ты сильно изменилась.

С о н н и. Я хотела бы измениться, но я не меняюсь. В этом и заключается мое горе.

Р е ш м а н. Его образ все еще глубоко в твоем сердце?

С о н н и. Решман!

Р е ш м а н. Не мучай себя воспоминаниями, которые уплывают, словно облака на небе.

С о н н и. Ты не должна так говорить, Решман. Ты моя подруга. Мы выросли вместе, ты знаешь всю мою любовь.

Р е ш м а н. Я не хотела огорчить тебя, Сонни.

С о н н и. Когда я говорю с тобой, то вспоминаю о прошлом. Оно живет для меня, а ты словно корзина, полная даров этого прошлого. Когда я встречаю тебя, вся моя жизнь встает передо мной и дрожь отчаяния пробегает по телу.

Р е ш м а н. Ты никогда не приходишь навестить меня. Разве ты забыла, как мы играли на берегу реки?

С о н н и. Река моей жизни сузилась в маленький прудик, стоячий и тихий. Сегодня ты вызвала на нем бурю.

Р е ш м а н. Твоя свекровь и Джанат говорили со мной. Они хотят отвести тебя к факиру, чтобы он дал тебе амулет.

С о н н и. Я хотела бы, чтобы на земле был такой факир, который мог бы снять чары с моего сердца и освободить его.

Р е ш м а н. Пойди к могиле пира Али Шаха. Много людей, которым нужны его благословения, собираются идти туда.

Джанат и ее мать уговаривают Сонни.

С а й д а н. Пойдем, дочка, мы найдем для тебя лекарство.

С о н н и. Не знаю, почему у меня так сжимается сердце.

С а й д а н. Благословение божье вернет тебе здоровье. Пойдем на могилу святого.

Вечер. Могила пира Али Шаха. Люди, зажигающие глиняные фонари на могиле. Факир сидит возле могилы, благословляя людей, зажигающих фонари. Подходят Джанат, Сайдан, Сонни и Решман. Сонни зажигает дрожащими пальцами глиняный фонарь. Факир благословляет ее. Появляется Махиваль, ученик факира. Он останавливается в стороне. Сонни ставит зажженный фонарь на могилу и видит Махиваля, который стоит перед ней. Сонни вскрикивает от радости при виде Махиваля, но сдерживает себя, наклоняется, берет в руку пыль у ног Махиваля и уходит вместе с Решман, Джанат и свекровью.

Дом Фатты. Сонни и Решман беседуют.

С о н н и. Когда я зажгла фонарь и подняла голову, то увидела Махиваля, стоящего передо мной. Он выглядел таким исхудалым и несчастным. У меня сжалось сердце от жалости. Решман! Пойди, поговори с Махивалем. Пусть он придет и встретит меня этой ночью на берегу реки под нависшим деревом.

Р е ш м а н. Что ты говоришь?!

Сонни. Ты моя подруга, Решман. Не откажи мне! Пойди к нему.

Решман. Ты встретишься с ним?

Сонни. Да, я ничего не боюсь.

Решман. А если вас кто-нибудь увидит?

Сонни. Мне все равно. Я незаметно выйду из дома. Ночь сохранит мою тайну. Иди, Решман, поговори с ним. Я прошу тебя...

Решман разговаривает с Махивалем.

Махиваль. Что ты говоришь?..

Решман. Я говорю правду. Она искала тебя повсюду. Она ходила в лес, звала тебя, посетила каждый уголок, где вы бывали вместе, но не нашла тебя. Это разбило ее сердце. И ее против воли выдали замуж.

Махиваль. Горе мне!

Решман. Когда она пришла на праздник зажженных фонарей, бог указал ей свет. Сегодня ночью она ждет тебя на берегу. Пойди к ней.

Махиваль. У меня нет слов, чтобы отблагодарить тебя, Решман. Ты настоящий друг, который перекинул мост через поток нашей разлуки.

Вечер. Махиваль сидит на берегу реки. Мимо проходит рыбак, приветствует его и дает ему рыбу. Махиваль разжигает костер и жарит рыбу. Вблизи проходит лодочник, напевающий песню.

Наступает ночь. В доме Фатты все спят. Сонни встает с постели, тихо выходит из дома и направляется к реке.

Сонни останавливается под нависшим деревом, темнеющим во мраке, смотрит на катящиеся в полном молчании воды реки. Наконец она слышит глухой всплеск. Махиваль переплывает реку, достигает берега и выходит из воды. С его тхемады стекает вода. Сонни дрожит от волнения. Она тихо шепчет: «Махиваль! Махиваль!»

Махиваль оглядывается, видит ее. «Сонни!» Некоторое время они стоят, не двигаясь, затем бросаются друг другу в объятия. «Махиваль! Махиваль!» — рыдает Сонни. Оба не могут произнести ни слова. Опускаются на песок и долго сидят у реки.

...Ночь проходит. Наступает рассвет. Сонни лежит в объятиях Махиваля. Она открывает глаза.

Махиваль. Светает.

Сонни. Иди. А ночью приходи опять. Я буду ждать тебя.

Махиваль поднимается и бросается в реку. Сонни спешит домой.

Утро. Сонни лежит в постели.

Снова ночь. Махиваль переплывает реку, чтобы встретиться с Сонни.

Махиваль и Сонни сидят на берегу реки. Махиваль развязывает узел тхемады и достает жареную рыбу.

Сонни. Что это?

Махиваль. Жареная рыба.

Сонни. Откуда она у тебя?

Махиваль. Фаджа, рыбак, дал мне ее. Он любит меня. Каждый вечер он зажигает фонарь на могиле пира и оставляет там рыбу...

Разрезает рыбу и протягивает Сонни. Песня. На фоне песни быстрые смены сцен, показывающие страстные свидания Сонни и Махиваля.

День. Махиваль сидит в своей хижине. Приходит рыбак.

Рыбак. Факир, сегодня у меня несчастливый день. В мою сеть не попало ни одной рыбешки. Очень жаль, но я не могу оставить тебе сегодня ничего.

Махиваль. Спасибо, добрый рыбак. Это не важно.

Махиваль остается один. Приходит факир.

Ф а к и р. О чем ты думаешь, сын мой?

М а х и в а л ь. Рыбак сказал, что у него сегодня несчастливый день. Я думаю, будет ли этот день счастливым для меня или нет?

Наступает ночь. Сонни ждет на берегу. Махиваль приходит, как обычно. Он в тюрбане, из-под которого виднеются длинные волосы, и в тхемаде, обернутой вокруг пояса.

С о н н и. Почему ты так поздно, любовь моя?

М а х и в а л ь. Я с трудом достал сегодня рыбу.

С о н н и. А зачем она тебе? Ты приносишь ее каждую ночь.

М а х и в а л ь. Это пища любви. Я живу только этой пищей... Взгляни, какая ночь. Она будто обнажена. Только немного украшений из звезд вокруг ее шеи, как у тебя...

С о н н и *(ест)*. Это не рыба. У нее странный вкус... Что это?

М а х и в а л ь. Рыба, которую я зажарил. Дрова были сырые, от них шел дым, вот почему у рыбы сегодня другой вкус.

С о н н и. Нет, это не рыба. Ты обманываешь меня.

Махиваль молчит.

С о н н и *(внезапно.)* Что это у тебя на бедре? Кровь! Ты поранил себя? Дай мне взглянуть.

М а х и в а л ь. О, ничего, только царапина.

С о н н и. Какая глубокая рана! И она кровоточит. Что ты сделал?

М а х и в а л ь *(задумчиво)*. Рыбак сказал, что у него был несчастливый день и ни одна рыба не попала в его сеть. Я не знал, что принести тебе. Было уже поздно... Я вырезал кусок мяса и поджарил его для тебя...

В глазах у Сонни слезы.

С о н н и. Зачем ты это сделал!

М а х и в а л ь. Я не мог прийти к тебе с пустыми руками.

С о н н и. Как кровоточит твое бедро! Больше ты не придешь на этот берег на свидание со мной!

М а х и в а л ь. Я надоел тебе?

С о н н и. Пусть это послужит наказанием для тебя. Тебе нельзя переплывать реку с израненным бедром.

М а х и в а л ь. Я переплыву любую реку, чтобы только повидать тебя, любовь моя.

С о н н и. Теперь я буду переплывать реку и встречаться с тобой на том берегу.

М а х и в а л ь. Что ты говоришь, Сонни?!

С о н н и. Жди меня завтра на том берегу.

М а х и в а л ь. Ты сможешь переплыть реку?

С о н н и. Я — дочь Пятиречья.

М а х и в а л ь. Ты женщина, нежная и хрупкая.

С о н н и. Твоя любовь придала мне новые силы. Я пройду по волнам, лишь бы только встретиться с тобой.

М а х и в а л ь. Ты хочешь испытать меня? Ты думаешь, что я — раненый, усталый мужчина, который не может побороть волны жизни?

С о н н и. Хватит говорить об этом, Махиваль. Ты кладешь к моим ногам свою преданность, словно я богиня. Не возноси меня до богини и не снижай до статуи. Пускай поклоняются им. Я — человек. Когда женщина любит, все ее страхи, сомнения и колебания исчезают. Они весят не больше, чем перья птиц, летающих над водами Чинаба. Я приду ночью.

Ночь. Сонни встает с постели, осторожно выходит во двор, берет кувшин и в темноте направляется к берегу реки. Она пробует ногой воду и бросается в реку, плывя с кувшином подмышкой, который помогает ей

удерживаться на поверхности, несмотря на сильные волны. На другом берегу стоит в ожидании Махиваль. Сонни достигает берега. Махиваль помогает ей выйти из воды. Ее одежда прилипла к телу.

...Сонни и Махиваль сидят на берегу. Рассветает. Сонни прощается и плывет обратно.

Дом Фатты. Сайдан и Джанат разговаривают.

Сайдан. Лампа, зажженная на могиле святого, совершила чудо. Я видела, как Сонни улыбнулась.

Джанат. Да, она кажется теперь более веселой. Благодаря молитвам факира дурные чары развеялись. Глиняные лампы на могиле святого рассеяли мрак ее сердца, и в нем появились солнечные лучи.

Входит Фатта.

Сайдан. Что у тебя такое грустное лицо, сын мой? Ведь Сонни теперь распевает песни и порхает по дому, словно веселая пташка.

Фатта. Но она попрежнему не разговаривает со мной. Когда я приближаюсь к ней, она прогоняет меня.

Джанат. Почему же Сонни выглядит теперь такой счастливой?

Сайдан. Наверное, есть что-то, чего мы не знаем.

Джанат. С наступлением вечера она расцветает. Я подозреваю...

Сайдан. Если она гонит прочь от себя моего сына, пусть будет проклята ее радость.

Джанат идет в комнату Сонни. Сонни, кончив молиться, поднимается на ноги. Джанат кричит на нее.

Джанат. За кого ты молишься, проклятая ведьма?

Сонни. Почему ты кричишь на меня, Джанат?

Джанат. А как мне с тобой разговаривать? С тобой, которая разрушила мир в нашем доме? Ты что же думаешь, мы все ослепли? Целыми днями ты причесываешься и зажигаешь огни в своих глазах. Для кого ты прихорашиваешься, змея? Какой дьявол заворожил тебя, что ты каждый вечер наводишь на себя красоту?

Сонни. Для кого мне прихорашиваться, как не для самой себя?

Джанат. Будь ты проклята трижды... Чудовище!

Джанат уходит. Сонни задумчиво смотрит ей вслед.

Поздней ночью Сонни, как обычно, поднимается с постели и выходит. Скрипит тахта. Настороженная Сонни выжидает, затаив дыхание. Но все спят.

Сонни выходит из дома.

Джанат, которая притворялась спящей, незаметно следит за ней, продолжая лежать в постели. После того как Сонни уходит, Джанат поднимается и следует за ней.

Сонни идет к реке, берет кувшин, спрятанный в кустах, и плывет на другой берег, где ее ждет Махиваль.

Джанат возвращается обратно.

Махиваль встречает Сонни. Луна разлила по реке серебристое сияние. Сонни, мокрая, дрожит от волнения.

Махиваль. Сонни!

Сонни. Я хотела бы, чтобы кто-нибудь взял в руки вожжи ночи и остановил время.

Махиваль. Я не вижу ничего, кроме твоих сверкающих глаз.

Сонни. Я чувствую, как кровь бурлит в моих жилах. Твое прикосновение придает мне смелость. Твое дыхание вселяет в меня мужество.

Обдуваемые ветром, они стоят, тесно прижавшись друг к другу.

Дом Фатты. Джанат разговаривает с Сайдан.

Джанат. Я же говорила, что у этой ведьмы есть любовник. Пока мы спим, она каждую ночь уходит к нему.

Сайдан. О боги!

Джанат. Я прокралась за ней и видела, как она переплыла с глиняным кувшином на ту сторону реки, чтобы встретить своего возлюбленного. Обманщица! Змея!

Сайдан. Да, она гадюка, которая доводит до отчаяния моего сына.

Джанат. Не беспокойся, мама. Я отомщу ей.

Гончарное колесо. Джанат месит глину. Она заканчивает лепку большого кувшина, снимает кувшин с круга и наводит на него глянец, чтобы он стал похож на тот, который Сонни спрятала в кустах.

Вечером Джанат идет с сырым кувшином на берег реки. Там она берет кувшин Сонни, а вместо него кладет свой.

Наступает ночь. Поднимается ветер, сдувая с крыш листья кукурузы. Раскрывается и захлопывается ставня.

Сонни встает с постели. Она немного испугана, на лбу капли пота. Идет к берегу реки, достает кувшин, спрятанный в кустах, и подходит к воде. На реке высоко вздымаются волны. Сонни колеблется и думает, не вернуться ли ей домой. Ветер воет. Сверкает молния. Сонни видит на той стороне реки маленький огонек, мерцающий в хижине Махиваля.

На другом берегу Махиваль выходит из хижины и направляется к реке.

Махиваль. Какой сильный ветер! Словно дьявол завывает в волнах! Молю бога, чтобы Сонни сегодня не приходила. Пусть аллах вразумит ее. Она не должна приходить!

Сонни стоит в нерешительности на берегу. Волны лижут ее ноги. Знакомая песня, которая сопровождает их свидания, звенит в ночи. Слышатся вздохи флейты.

На другом берегу в волнении ходит Махиваль. Штормовой ветер, вздымающиеся волны. Махиваль громко кричит.

Махиваль. Сонни! Не надо! Не приходи! Молю тебя, не плыви!..

На реке вздымаются валы. До слуха Сонни доносятся неразборчивые крики Махиваля.

Сонни. Махиваль!..

Но ветер уносит ее призыв.

Сонни. Махиваль!

Сонни спускает кувшин в воду и плывет. Буря усиливается. Сонни видит, что глиняный кувшин разваливается на куски в волнах, которые бьют по нему. В тревоге она кричит.

Сонни. Махиваль!

На другом берегу Махиваль слышит ее призыв и кричит в ответ.

Махиваль. Сонни! Я иду! Сонни!

Махиваль бросается в волны. Кувшин Сонни совсем распался. Махиваль встречает Сонни на середине реки. Поток несет их.

Сонни и Махиваль тонут в бурных водах разбушевавшейся реки. Песня их свиданий несется над волнами, над штормовой ночью.

Перевод с английского **А. Кукаркина** и **Ю. Смирнова**

Алексей СПЕШНЕВ

ДВА ПОЭТА

(Отрывки из сценария)

В этом году исполняется сто лет со дня смерти великого польского поэта-демократа Адама Мицкевича. По решению Всемирного Совета Мира эта дата будет широко отмечена прогрессивной общественностью многих стран. В Польше 1955 год назван годом Мицкевича.

Ниже мы печатаем отрывки из сценария А. Спешнева «Два поэта», посвященного историческому прошлому двух культур — русской и польской. В центре повествования дружба «солнца русской поэзии» и «вождя польского слова» — Пушкина и Мицкевича. Сценарий охватывает период с 1823 по 1828 год, так называемый «русский период» в жизни и творчестве Мицкевича.

Первый из печатаемых отрывков — это начало сценария, в котором автор показывает обстоятельства жизни Мицкевича до ссылки.

Второй отрывок относится к пребыванию польского поэта на юге России. Здесь, в Одессе и в Крыму, Мицкевич как бы «идет все время по следам Пушкина»: сближается с русскими дворянскими революционерами, знакомится с Каролиной Сабаньской.

Содержание третьего отрывка — встреча Пушкина и Мицкевича после казни декабристов.

I

Возникает надпись, и голос диктора повторяет ее:

Он между нами жил
Средь племени ему чужого, злобы
В душе своей к нам не питал, и мы
Его любили. Мирный, благосклонный,
Он посещал беседы наши. С ним
Делились мы и чистыми мечтами,
И песнями (он вдохновен был свыше
И свысока взирал на жизнь). Нередко
Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

Александр Пушкин

И возникает вторая надпись:

ЛИТВА, 1823 ГОД.

Огромные, полные боли, стыда и ярости глаза молодого литовского крестьянина глядят прямо на нас.

Крестьянин в изодранной рубахе лежит привязанный к плугу в поле, возле дороги, а рядом на черной земле валяются прутья, которыми крестьянина били. Грязный дворовый пес скулит и лижет лицо и руки хозяина. Потрескавшиеся губы человека что-то беззвучно шепчут. Он хотел было повернуться, застонал и тут увидел юношу в городской одежде, который глядел на избитого с мучительным вниманием, словно желая навсегда запомнить лицо крестьянина, сверстника своего.

Юноша (*опустился на колени и стал развязывать веревки*). Кто?

Крестьянин. Люди... Пан...

Юноша. Скоты!

Юноша отвязал крестьянина, и тот упал на землю, затем, приподнявшись, стал на колени.

И так они стояли на коленях, на земле, друг против друга, стыдясь поднять лица.

Юноша. За что?

Крестьянин только махнул рукой, зарыдал и со звериным криком побежал прочь.

Юноша вынул пистолет и от бессилия своего и отчаяния дважды выстрелил в землю.

Юноша. Скоты! Скоты! Скоты!

И пошел к карете, которая ждала его на дороге.

Карета подъезжает к фольварку. Уже темно.

Возница (*оборачиваясь*). Тугановичи.

Юноша взбегает по ступеням крыльца, спрашивает перепуганного слугу.

Юноша. Пани дома?

Слуга (*угрюмо*). Как доложить?

Юноша. Скажите — Мицкевич.

Слуга проводит странного гостя в библиотеку. Торопливо и неловко зажигает свечи.

Мицкевич. Я тебя не видел здесь раньше.

Слуга. Я служу господину Путткамеру, мужу пани.

Слуга вышел. Мицкевич смотрит на женскую шаль, брошенную на спинку стула. Прислонился к столику для игры в шашки. Взял с полки книгу. Это томик с его «Дзядами». Мицкевич усмехнулся.

Ждет.

Марыля входит быстро и сразу останавливается.

Мицкевич. Марыля!

Мицкевич вынимает пистолет и протягивает его Марыле.

Мицкевич. В этом пистолете нет больше пули ни для меня, ни для твоего мужа. Я примирился и клянусь не думать больше о смерти. Возьми этот пистолет на память о благоразумном кандидате философии Адаме Мицкевиче.

Марыля. Что с вами, Адам? Что, что с тобой?

Мицкевич. Я уезжаю. Быть может, навсегда. Приехал проститься. (*Марыля отступает.*) Где твой муж? (*Мицкевич показывает на висящий на стене портрет мужчины с добрым лицом.*)

Марыля. Уехал к соседям. Он знал, что ты будешь сегодня.

Мицкевич. Не он ли велел привязать крепостного к плугу и... бить, бить лозой?!

Марыля. Нет, нет. Он добр, ты знаешь... Не думай о нем дурно, Адам. Ему очень тяжело.

Мицкевич. Что нам известно о человеческих страданиях!

Марыля дрожит. Глаза ее наполняются слезами.

Мицкевич. Не надо слез, Марыля. Не жалей меня. Теперь я спокоен. Говорят, «Вертер» спас Гёте от самоубийства. Меня спас монолог моего Густава. Я выплакал свое несчастье, и теперь остались только аккуратно напечатанные строки.

Марыля. Строки! Твои строки! Теперь все знают, что это обо мне и о тебе. Как все смотрят на меня! Все.

Мицкевич *(саркастически)*. Быть может, это сделает твое имя бессмертным, Марыля. Утешайся этим. Ведь ты умеешь утешаться.

Марыля. Ты не любишь меня больше?

Мицкевич. Нет.

Марыля. Не верю.

Мицкевич. Я сейчас докажу тебе. Сядь сюда. Мы сыграем с тобой партию в шашки, и ты все поймешь.

Марыля. В шашки? Теперь?

Мицкевич кивнул головой. Быстро расставляет на доске шашки.

Мицкевич. Я всегда тебе проигрывал, Марыля. Помнишь? Потому что ты смотрела на доску, а я на твое лицо. Твой ход.

Марыля. Не мучай меня.

Мицкевич. Твой ход. Ведь ты хочешь поверить, что я спокоен? Играй. Все случилось, как должно было случиться. Когда мы с тобой познакомились, господин Лаврентий Путткамер был уже твоим женихом. И ты поступила только честно, выйдя за него замуж. Ты всегда любила не меня, а мои баллады, и ты очень боялась бедности, Марыля. Твой ход. Ты невнимательна.

Марыля. О, если бы Лаврентий был зол, жесток, если бы он бил меня! Я была бы счастливей... *(Опустив глаза, тихо.)* Но он всегда говорит о своей вине перед тобой.

Мицкевич. Очень ему признателен за это.

Мицкевич делает последний ход.

Мицкевич. Видишь, я выиграл. Прощай!

Встает, кланяется и быстро выходит.

Марыля выходит за ним.

Марыля стоит в темноте, на пороге дома.

Мицкевич садится в карету. Обернулся. Протянул Марыле две спрятанные им шашки.

Мицкевич. Я обманул тебя. Я как всегда проиграл. Я люблю тебя, Марыля, и никогда не сумею забыть. Прощай!

Марыля кинулась к карете, но Мицкевич быстро захлопнул дверцу.

Мицкевич *(вознице)*. В Вильно!

Карета тронулась и исчезла в темноте.

Среди леса Мицкевич высунулся из окна и заметил над черными верхушками деревьев отсветы пожарища.

Карета въехала на холм, и отсюда Мицкевич увидел горящие службы далекого фольварка.

Мицкевич. Что это... там?

Возница. Слыхал в корчме: побитый холоп запалил из мести. Все выше поднимается пламя.

Мирно теплятся свечи в комнате трактира, где собираются филареты. По стенам глиняные полки с книгами. В стрельчатом окне — крест Виленского университета.

Филареты расположились за грубым деревянным столом. Это молодые учителя и студенты, кандидаты и магистры.

Хозяин трактира с почтительным и торжественным выражением лица наливает филаретам в высокие кружки молоко.

Президент филаретов *(перед ним бумаги. Президент перечитывает только что составленный протокол)*. Цель нашего общества филаретов — служить науке и добродетели. Через просвещение народа должны мы упрочить чувства национальности польской...

Поднимается молодой магистр Ян.

Ян *(решительно)*. И веру, что битва закованного польского орла с двуглавым орлом Александра еще не закончена.

Входит Мицкевич.

Мицкевич. И только? А постыдное рабство пусть остается?

Мицкевич бросает плащ. Все приветствуют его.

Мицкевич *(хозяину)*. Убери молоко, Франциск. Сегодня мы не будем его пить. Сегодня ты нам подашь самого старого, самого лучшего венгерского вина.

Президент. Почему ты нарушаешь наш обычай?

Мицкевич. Потому, что... *(он хлопает себя по карману)* деньги, которые я выручил за издание второго тома поэзии, здесь. Я возвращаюсь в Ковно, друзья.

Ян приближается к Мицкевичу. Они отходят к окну.

Мицкевич. Я устал от моего несчастия с Марылей, вечной тоски и беспокойства. Я одурманиваю себя кофе и табаком. Стихи вытягиваю из себя, точно железную проволоку. Я болен. Я оцепенел.

Хозяин разливает вино.

Ян *(тихо)*. Будь осторожен, Адам, там, в Ковно.

Мицкевич. Что ты хочешь этим сказать?

Ян. Сенатор Новосильцев уже ведет следствие о студенческих обществах.

Мицкевич *(поражен)*. Следствие?

Ян. Раскрыты заговоры в Крожах, Свислочи, Ковне, Кейданах...

Президент *(он не слышал разговора Яна с Мицкевичем)*. Ты уедешь, Адам, но здесь, в этой комнате, навсегда останутся любовь к тебе и благодарность за твои вдохновенные стихи, за твою «Оду к молодости»:

Друзья младые! Вставайте разом!
Счастье всех — наша цель и дело.

Филареты *(подхватывая)*.

В единстве мощь, в упоеньи разум.

Мицкевич *(обнимая друзей, продолжает)*.

Друзья младые! Вставайте разом!

Улица. Ночь. Взявшись под руки, идут филареты. В центре Мицкевич. Филареты останавливаются перед домом Мицкевича.

Мицкевич входит в дом.

Открывает дверь своей комнаты.

На полу полицейский офицер и два капрала роются в ящике с бумагами.

Офицер увидел Мицкевича. Поднялся.

В руке офицера, густо закапанной воском, рукопись «Оды к молодости».

И мы видим рукопись «Оды» уже в руках следователя. Следователь прячет рукопись в папку.

Пустая, холодная канцелярия следственного комитета. Тлеют дрова в камине. За окном падает снег. Мицкевич стоит перед следователем.

В углу, на кушетке, лицом к каменной стене спит, накрывшись шинелью, сенатор Новосильцев. Из-под подушки торчит дуло пистолета. Обстановка походная. Допросы идут без передышки.

Следователь *(обмакивая в чернильницу перо)*. Где и когда родились?

Мицкевич. На хуторе Заосье, близ Новогрудка. В тысяча семьсот девяносто восьмом году. В семье адвоката Николая Мицкевича.

Следователь. Когда закончили курс в университете?

Мицкевич. В тысяча восемьсот девятнадцатом.

Следователь. Чем занимались после?

Мицкевич. Служил учителем в Ковно.

Следователь. «Дзяды», «Гражина», «Баллады и романсы», «Ода к молодости» — все это написано вами?

Мицкевич. Да.

Следователь. Когда вступили в общество филаретов?

Мицкевич. Я не знаю такого общества.

Новосильцев *(не оборачиваясь, сквозь сон)*. Лжет!

Следователь *(капралу)*. Введите магистра Яна.

Мицкевич быстро поворачивает голову.

Капрал вводит Яна. Ян останавливается перед следователем. На Мицкевича даже не взглянул.

Следователь *(Яну)*. Признаете ли вы существование общества филаретов?

Ян. Да.

Следователь. Принадлежали вы к этому обществу?

Ян. Да.

Следователь. А вы, Мицкевич?

Мицкевич *(не поднимая глаз)*. Да.

По лицу Яна видно, что он недоволен ответом Мицкевича.

Следователь *(Мицкевичу)*. Известно ли вам, что общество ставило себе цели политические?

Мицкевич. Да...

Мицкевич взглянул на Яна. Лицо Яна непроницаемо, и только по глазам можно прочесть, что он снова недоволен ответом Мицкевича.

Мицкевич *(внезапно, следователю)*. Нет.

Следователь. Да или нет?

Мицкевич. Нет.

Новосильцев *(не открывая глаз)*. Лжет!

Старый польский солдат вносит в канцелярию табурет, покрытый вышитой скатертью. На табурете вино и ужин. Солдат ставит табурет перед спящим Новосильцевым.

Солдат. Ужинать, ясновельможный пан.

Новосильцев вскакивает. Ежится от холода. Наливает в стакан вина. Стакан опрокидывается. Новосильцев приподнял скатерть. Под скатертью постлано сено.

Новосильцев. Что за чертовщина?

Солдат. На счастье, ясновельможный пан. Канун нового года сегодня.

Новосильцев оглядел невидящим взором холодные стены, старого солдата, следователя, филаретов.

Новосильцев. Н-да, случалось мне встречать новый год и в лучшем обществе. *(Посмотрел на стол с бумагами.)* Мерзко!

Мицкевич. Зачем же делать то, что мерзко, господин сенатор?

Новосильцев. Я полагал, что господа польские стихотворцы более учтивые люди. Итак, какие же цели ставило ваше общество? Что? Мне помнится, магистр Ян осведомлен об этом так же отлично, как и я. Молчите? Тогда я вам скажу *(кричит):* тайный сговор с врагами империи в Варшаве!

Ян *(твердо)*. Да.

Новосильцев. А вы что скажете, Мицкевич?

Мицкевич молчит.

Ян. Мицкевич ничего не знал об этом. Неужели вы думаете, я говорил о таких вещах с каждым... молокососом, у которого есть талант сочинять стишки? *(Глядя прямо в глаза Мицкевичу.)* Я не доверял ему.

Мицкевич *(отшатываясь)*. Это... это ложь!

Ян *(Мицкевичу, сквозь зубы)*. Молчи!

Мицкевич наконец понимает.

Новосильцев. Не доверяли? Прекрасно. А на чем, скажите мне, основывалась ваша вера в успех?

Ян. На том, что я не страшился пламени веры.

Новосильцев. Пламя легко обжигает руки, господин магистр.

Ян медленно наклоняется к камину, берет голой рукой пылающую головешку, выпрямляется и, держа огонь у груди, устремляет на Новосильцева неподвижный взгляд.

Новосильцев приподнимает брови. Затем неожиданно ложится на кушетку, поворачивается лицом к стене и накрывается с головой шинелью.

Следователь *(растерянно)*. Господин сенатор!..

Новосильцев *(из-под шинели)*. Я не боюсь угара.

Ян стоит не двигаясь. Мицкевич подходит к Яну и целует его руку.

Следователь *(капралу, показывая на Яна)*. Уведите! *(Мицкевичу.)* Вам известно, что в бумагах одного из ваших единомышленников найдены противуправительственные стихи?

Мицкевич. Нет.

Следователь. Русскую словесность вы слушали у господина Лобойко?

Мицкевич. Я вышел уже из университета, когда Лобойко стал читать курс.

Следователь. Кого вы знаете из российских авторов?

Мицкевич. Жуковского.

Следователь. Лично?

Мицкевич. Разумеется, нет. Я читал его «Людмилу» и смею надеяться, мне не повредит, если скажу, что был восхищен.

Следователь *(заглядывая в папку)*. А кто это написал:

Увы! куда ни брошу взор —
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор...

и т. д.?

Мицкевич. Не знаю.

Следователь. Ода «Вольность» Александра Пушкина вами не читана?

Мицкевич. Нет.

Следователь. А ведь есть сходство...

Сегодня — право силы,
А завтра — сила прав.

Не правда ли, есть? Эти стихи, надеюсь, вам знакомы? Если не ошибаюсь, из вашей... «Песни филаретов»?

Мицкевич бросил быстрый взгляд на Новосильцева.

Новосильцев *(не оборачиваясь)*. В обществе не состояли, а гимн для него сочинили? (*Откинув шинель.*) Сходство между вами и Пушкиным я ставлю себе задачей продолжить: и вас вышлем, господин стихотворец... коли не хуже дело кончится!

II

Музыкальный вечер в одесском доме Витта. Небольшая гостиная. В распахнутые двери доносятся колоратуры несравненной Каталани. Группа гостей — негоциант, девица, лицейский чиновник. К ним подбежал маленький офицер.

Офицер *(запыхавшись)*. Господа, господа... приехал Мицкевич.

Негоциант *(сонно)*. Кто это — Мицкевич?

Девица. Как, вы не знаете еще Мицкевича?

Офицер. Высланный из Литвы революционист, великий поэт и необыкновенный импровизатор! Красив и богат, как лорд Байрон!

Лицейский чиновник. Чепуха-с. Голько нынче получили мы бумагу из департамента. *(Как бы разворачивая бумагу.)* «Кандидату Мицкевичу в виду бедного его состояния выдано на путевые издержки триста рублей серебром».

Девица. Это ничего не доказывает. Он богат. Я знаю точно.

Негоциант *(сонно)*. Какой же у него чин? Сколько душ?

Внезапно появляется Мицкевич.

Мицкевич *(с непроницаемым видом)*. Случай позволяет мне удовлетворить ваше любопытство, господа: душа у меня только одна, поместья мои, увы, на Парнасе, а мой чин — в потомстве.

Мицкевич кланяется и, взяв дружески под руку сопровождающего его Казанцева, уходит с ним в зал.

Кабинет Витта. Голос Каталани здесь едва слышен. За письменным столом — женщина. Она в декольтированном платье. Но ее обнаженные плечи по-домашнему прикрыты пушистым пледом. Она пишет. Коптит свеча в шандале. Витт диктует женщине письмо.

Витт. Как я уже писал вам, ваше императорское величество, за Адамом Мицкевичем установлено строгое и тайное наблюдение.

Женщина. Диктуйте быстрей, нас ждут.

Витт *(диктует)*. Теперь о главном, государь: мои агенты по счастливой случайности напали на след гораздо более важного и серьезного дела, могущего иметь самые печальные последствия...

Женщина впервые поднимает лицо. Оно прекрасно.

Женщина *(с интересом)*. Печальные последствия?

Витт наклоняется к женщине. Поцеловал ее в голову.

Витт. Уже много лет, Каролина, вы не только женщина, которую я люблю страстно, но и мой друг, моя помощница. У меня нет тайн от вас. Я молчал, но теперь, когда располагаю документами важнейшими и неопровержимыми, вы можете узнать: в России существует тайное об-

щество, направленное к разрушению престола и установлению конституции и республики. И это тайное общество российских якобинцев раскрыл я — Витт!

Он говорит тихо и напряженно, не видя глаз Каролины, а глаза ее неподвижно, отчужденно глядят в сторону.

Витт. Государь предполагает быть на юге. Я должен вручить ему это письмо. Вы меня понимаете?

Каролина. Я вас всегда понимаю. *(Прислушивается.)* Каталани петь кончила. Пора идти к гостям.

Витт и Каролина входят в зал.

Мицкевич стоит возле рояля, окруженный гостями.

Гости аплодируют ему.

Девица. О, вы должны... должны импровизировать!

Мицкевич улыбается, благодарит. Но в его улыбке больше настороженности, чем простодушного смущения. Наконец Мицкевич садится за фортепиано.

Мицкевич. Но где же тема?

Каталани *(поднимая над головой цветок)*. Тюльпан!

Мицкевич молчит.

Князь Легантинис. Нет, нет... *(Показывая на Каталани.)* Прекрасная женщина!

Мицкевич молчит. Черный невольник разносит вино и прохладительные напитки. Поднос негра проплывает мимо Морали.

Морали *(густым басом)*. Старое хиосское вино!

Негр с подносом склоняется над Мицкевичем. Мицкевич смотрит на негра.

Мицкевич *(тихо)*. А может быть... он?

Дамы. Негр! Негр! Браво! Прекрасно!

Негр, неожиданно ставший центром внимания, испуганно отступает.

Некоторое время Мицкевич внимательно смотрит на арапа, затем слегка кивает головой и начинает. Он произносит слова негромко и протяжно под аккомпанемент мелодии из Моцартова «Дона Хуана». Замерев, слушают гости грустную поэму о судьбе черного человека. Мицкевич рассказывает о его детстве, о первой его любви, о пленении и рабстве, о неисцелимой тоске по родине. Мицкевич рассказывает о черном человеке, но, в сущности, он рассказывает о себе, о своей судьбе, о своей печали. Слушатели захвачены, покорены искренностью и силой этой импровизации.

Лица многих женщин заплаканы.

Глаза Каролины прикованы к импровизатору.

Мицкевич берет последний аккорд. Тишина. Потом оглушительный взрыв аплодисментов и восклицаний.

Мицкевич устало откидывается на спинку стула. К поэту подходит князь Легантинис. Растроганно пожимает его руку.

Князь Легантинис. Этот негр был моим невольником. Я говорю «был», потому что с этой минуты он свободен. *(К негру.)* Самбо, поблагодари господина поэта. Счастьем свободы ты обязан его таланту.

Негр бросается перед Мицкевичем на колени. Мицкевич поднимает его.

Витт с Каролиной направляются к Мицкевичу.

Витт *(представляя Каролине поэта)*. Адам Мицкевич.

Каролина *(улыбаясь и глядя Мицкевичу прямо в глаза)*. Скажите — великий Мицкевич.

Витт. Графиня Каролина Сабаньская — ваша соотечественница.

Мицкевич *(улыбаясь)*. Тогда следует сказать — прекрасная Сабаньская.

Мицкевич поклонился и отошел.

Витт посмотрел ему вслед. Затем перевел глаза на Каролину.

Каролина опустила веки.

Заиграла музыка. Закружились пары. Мицкевич остановился у окна. За окном огни гавани. Подходит Каролина.

Каролина. Вы думали о чем-то очень далеком.

Мицкевич. Да.

Каролина. О чем же?

Мицкевич. О вас, пани Каролина.

Каролина. Обо мне? Нет. Вы думали о Марыле.

Мицкевич *(холодно)*. Вы имеете в виду персонаж моих поэм? Вымысел?

Каролина *(с легкой усмешкой)*. О чем же еще можно говорить с поэтом?

Мелькают танцующие пары.

Каролина. Вы танцуете?

Мицкевич отрицательно покачал головой.

Каролина. Нет? А вот Пушкин — вы слышали о нем? — страстно, страстно любил танцевать...

Мицкевич *(с интересом)*. Вы знали Пушкина?

Каролина. Да, мы были с ним друзьями.

Мицкевич *(по-детски нетерпеливо)*. Расскажите мне о нем!

Каролина *(задумчиво)*. Он называл меня Элеонорой. В честь героини Бенджамена Константа. Как трогательно мы читали с ним вслух Константова «Адольфа»... В прошлом году он был здесь... Стоял у этого окна...

Мицкевич. У этого окна...

Каролина. Идемте, я вам покажу одну вещицу...

Каролина и Мицкевич входят в гостиную. Каролина достает из ящика секретера бювар и подает его Мицкевичу.

Каролина. Мой маленький музей.

Мицкевич. Вы собираете автографы?

Каролина. Да. Вот стихи Пушкина. Письма Питта, Веллингтона. Эти реликвии дороги моему сердцу.

Мицкевич. В таком случае в вашем сердце очень тесно, пани Каролина.

Каролина *(протягивая вчетверо сложенный лист)*. Вот пустячок один Пушкина. Прочтите.

Мицкевич *(вдруг резко и холодно)*. Эти реликвии вам дороги, почему же вы их храните в чужом доме?

Каролина. Я вам объясню, когда вы приобретете на это право.

III

Снег над Москвой.

Бегущие куда-то люди. Оглушительный перезвон колоколов, и через равные промежутки времени далекие и глухие орудийные залпы.

Мицкевич высовывается из саней.

Спешит народ.

К Мицкевичу подбегает белокурый детина в богатой шубе.

Детина *(запыхавшись)*. Скандал-с... Явите милость, подвезите до Москворецкого... На церемонию опаздываю-с.

Мицкевич *(оглядел детину, его саженные плечи, его нос кутилы, умные глаза, улыбнулся)*. Что ж, садитесь.

Детина проворно забрался в сани.

Детина *(кричит ямщику)*. Гони! Да поживей. Уф!.. *(Повернулся к Мицкевичу.)* Извините *(представляясь)*, Соболевский Сергей—архивный юноша-с. А в просторечии—дворянин, присутствующий в архиве иностранной коллегии.

Мицкевич. Польщен знакомством. Мицкевич.

Соболевский. Зевес великий! Мицкевич? Поэт польский?!

Мицкевич, улыбнувшись, наклоняет голову.

Соболевский. Читал вас. И скажу — мы будем друзьями. Уж такой мой удел, ремесло тяжкое — быть другом всех великих словесников.

Спешит народ. Перезвон колоколов. Залпы.

Мицкевич. Что это? Пушки?

Соболевский. В Кремле палят. По случаю тела.

Мицкевич. Какого тела?

Соболевский. Нынче через Москву покойного Александра Павловича везут.

Мицкевич *(медленно)*. Император умер...

Соболевский. Почил-с. *(Напевает.)*

Всю жизнь провел в дороге
И умер в Таганроге.

Не знали?

Мицкевич. В пути узнал.

Соболевский. Позвольте, а про мятеж вам известно?

Мицкевич *(осторожно)*. Слухи только.

Спешит народ. Звонят колокола. Гремят залпы.

Соболевский. Так вот... Четырнадцатого декабря выступили мятежники... на площади, в день переприсяги. Однако восстание не удалось. К ночи все было кончено... Стали хватать и свозить во дворец, на следствие. Скоро и у нас, в Москве, пошли аресты...

Мицкевич *(пытаясь скрыть тревогу)*. И это... все?

Соболевский. Восстали члены тайного общества на юге.

Мицкевич *(хватая Соболевского за руку)*. Их участь?

Соболевский. Разбиты. Погибли многие. Иные взяты с оружием в руках и привезены в Петербург.

Сани свернули в переулок.

Мицкевича сильно качнуло. Он сжал веки.

Крики и звон приблизились.

Залп.

Соболевский. Да, сдается мне, все это траур по чему-то совсем иному...

Траурный звон колоколов.

Зажженные уличные фонари, обтянутые черным крепом.

Обтянутые крепом барабаны.

Бой барабанов.

Наплыв.

Силуэт пяти виселиц.

Смятый текст царского манифеста в руке Мицкевича. Строка: «...Отечество очищено от следствий заразы, столько лет среди его таившейся...»

Мицкевич поднял лицо, измученное бессонницей и слезами.

Мицкевич. Рылеев?!.. Бестужев?!..

И диалог через пространство.

Рука Пушкина чертит на полях рукописи виселицы и профили казненных друзей.

Пушкин *(губы его вздрагивают)*. Когда их вешали, Рылеев сорвался и был вздернут снова!..

Мицкевич идет один по бульвару, упал на скамью.

Мицкевич. Как дальше жить? Где теперь надежда для всех нас?!

И снова Пушкин. Он скачет на коне по полям, не зная цели, не чувствуя усталости.

Пушкин *(бешено мчась)*.

...Восстань, восстань, пророк России!
В позорны ризы облекись...
. . . . . .
К убийце гнусному явись!..

К Мицкевичу вбегает запыхавшийся Соболевский.

Соболевский. Зевес великий!

Мицкевич. Что случилось?

Соболевский. Необычайно! Ты только представь себе!..

Соболевский падает на стул.

Соболевский. Дай дух перевести... Уф... *(Обмахивается рукой.)* Все московские дамы без ума от тебя.. Уж и красив и умен необычайно...

Мицкевич *(рассеянно)*. Только и всего?

Соболевский. Словесники московские точно сговорились и все переводят твои «Крымские сонеты»... Один бусурман на персидский перевел даже.

Мицкевич *(с улыбкой)*. Уже знаю... И это твоя необычайная новость?

Соболевский. Полноте! *(Встает и произносит торжественно.)* Пушкин в Москву из ссылки возвратился!

Пушкин сидит на отоманке по-турецки, поджав под себя ноги.

Вокруг Пушкина друзья и литераторы. Курносый умница и бонвиван, давнишний приятель Александра Сергеевича — князь Вяземский; молодой высоколобый Баратынский; совсем еще юный хозяин дома, красавец и философ Дмитрий Веневитинов; маленький, полненький шеллингианец Шевырев; курносый сын вольноотпущенного Погодин; братья Иван и Петр Киреевские.

Некоторое время все молчат. Пушкин заложил руки под голову, закрыл глаза.

Пушкин. И замереть и умереть можно. Дурно, дурно, князь... Повешенные — повешены, но каторга ста двадцати друзей, товарищей, братьев... ужасна! *(Резко вскочил с отоманки, обнял Вяземского за талию.)* Когда же придет Мицкевич? *(И снова невесело.)* Молодой царь спросил меня, где б я был, коли судьба привела меня в Петербург четырнадцатого декабря?

Вяземский. Надеюсь, у тебя хватило благоразумия?..

Пушкин. Нет. Я сказал: на площади.

Вяземский. Ну к чему?

Пушкин. Ах, ему все известно: покойному Александру Павловичу я до гроба подсвистывал... Ну, где ж, наконец, Мицкевич?

В дверях появляется слуга.

Слуга. Господин Мицкевич.

Входит Мицкевич. Пушкин и Вяземский торжественно уступают Мицкевичу дорогу.

Пушкин. Прочь с дороги, двойка! Туз идет!

Мицкевич *(кланяется и быстро отвечает)*. Козырная двойка туза бьет.

В дверях стоит улыбающийся Соболевский; он доволен и даже горд находчивостью Мицкевича.

Наконец Пушкин и Мицкевич пожимают друг другу руки.

Мицкевич. Я так давно и так много слышал о вас...

Пушкин. Я также, я также...

Мицкевич. И вот мы наконец...

Пушкин *(смеясь)*. Стоим и глядим друг на друга, точно жених с невестой.

Веневитинов *(восторженно)*. Наконец они встретились! Солнце русской поэзии и вождь польского слова!

Соболевский. Как выразились бы братья Полевые в «Московском телеграфе».

За окном полдень, но Веневитинов задергивает занавеси и зажигает свечи.

Пушкин садится в приготовленное для него кресло.

Раскрывает рукопись, сложенную из отдельных листов «инфолио».

Мицкевич пристально глядит на Пушкина.

Пушкин. Смущен, господа. На сюжет о Годунове и самозванце писали Шиллер и Вега, и множество других отличных авторов. Но у них были иные цели. Мне ж хотелось воскресить минувший век во всей его истине. Придворному обычаю трагедии Расина намерился я противуположить законы драмы народной: театр родился не во дворце — на площади. *(Улыбнулся.)* Мысли трагедии, разумеется, не для прекрасного полу, и на успех у него не рассчитываю. *(В наступившей тишине начинает читать своим сдержанным, чуть поющим голосом.)* «Кремлевские палаты. Тысяча пятьсот девяносто восьмого года, двадцатого февраля. Князья Шуйский и Воротынский.

Воротынский

Наряжены мы вместе город ведать,
Но, кажется, нам не за кем смотреть:
Москва пуста; вослед за патриархом
К монастырю пошел и весь народ.
Как думаешь, чем кончится тревога?»

Пушкин читает «Бориса».

Все увеличивается, растет волнение слушателей.

По ту сторону дверей прижались к щели двое слуг с рюмками и полотенцами в руках. И на их лицах неподдельное волнение.

Пушкин.

Всё за меня: и люди и судьба. —
Ты кто такой?

Поляк

Сабаньский, шляхтич вольный.

При слове «Сабаньский» брови Мицкевича слегка вздрагивают. В глазах Мицкевича появляется какой-то новый интерес.

Слушатели совсем близко придвинулись к Пушкину.

Пушкин.

...Верю,
Что любишь ты, но слушай: я решилась
С твоей судьбой и бурной и неверной
Соединить судьбу мою; то вправе
Я требовать, Димитрий, одного:
Я требую, чтоб ты души своей
Мне тайные открыл теперь надежды...

Мицкевич припоминает что-то. С любопытством глядит он на Пушкина.

Слушают у дверей слуги.

Крайнее и безмолвное возбуждение на лицах слушателей.

Пушкин (*заканчивает чтение*). «...Мария Годунова и сын ее Федор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. Народ в ужасе молчит. Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович! Народ безмолвствует».

Пушкин бросил на стол последний лист рукописи. Улыбнулся. Слушатели молчат. Поднялся Соболевский, на цыпочках почему-то подошел к окну и отдернул занавеси.

В гостиную ворвался яркий дневной свет.

И все вдруг разом заговорили.

Кинулись к Пушкину.

Стали пожимать ему руки, обнимать. Восклицания слились в бессвязный восторженный гул.

Веневитинов. Это первая народная трагедия русская!

Соболевский. В словах Пимена мне послышался живой голос русского древнего летописателя.

Шевырев. Шедевр! Шедевр недосягаемый!

Пушкин (*повернувшись к Мицкевичу*). А ваше мнение?

Мицкевич. Только одно есть слово, способное выразить мои чувства: величественно! (*Тихо, одному Пушкину.*) И четырнадцатого декабря народ безмолвствовал?

Пушкин (*быстро*). Мятежники страшились народа и вышли только с войском и потому не достигли свободы... Но мысль о ней разбудили... на столетие.

Слуги за дверью слушают, что говорят господа.

Первый слуга (*глядя в замочную скважину*). Господин польский сочинитель замечания делают.

Гостиная.

Пушкин. Вы правы, Мицкевич. Очень правы. Сценка со злым чернецом вовсе лишняя. Я вымараю ее. А как вы нашли мою панну Мнишек?

Мицкевич (*вспоминая*).

Я требую, чтоб ты души своей
Мне тайные открыл теперь надежды...

(*Пристально взглянул на Пушкина.*) Она точно вылеплена с живой натуры.

Пушкин. А ведь это так и есть. Моделью для моей Марины послужила одна польская дама, которую я... знавал в Одессе. Сабаньская Каролина Адамовна. Не случалось встречать?

Мицкевич (*против воли резко*). Нет.

Входит слуга.

Слуга. Кушать пожалуйте. *(Наклоняется к Пушкину.)* А мы тоже слушали-с, Александр Сергеевич.

Пушкин. Ну и что, брат, а?

Слуга *(лукаво и туманно)*. Молчит, молчит народ, а вдруг и слово скажет? Завтрак подан-с.

Пушкин *(Мицкевичу)*. Отправимся лучше под Новинское, нынче там гулянье.

Гулянье под Новинским.

Свист, и смех, и музыка. Кружится карусель. Мчатся по кругу, на деревянных конях Пушкин и Мицкевич.

Пушкин *(наклонившись к Мицкевичу, озорно напевает)*.

Когда б на месте фонаря,
Что тускло светит в непогоду,
Повесить русского царя,
Светлее стало бы народу.

Карусель останавливается. Поэты спрыгивают с деревянных коней. Мицкевич, пошатываясь, добрался до задней некрашеной стены балагана. Со смехом опускается на землю. Пушкин усаживается рядом. Здесь их никто не видит. Мицкевич все еще в карусельном тумане. Непослушными руками он рвет мелкие, пыльные ромашки.

Мицкевич. Все кружится... (*Смеется.*) Есть старая сказка литовская... Кружится, кружится... О девах прекрасных, обращенных богом в белые придорожные цветы...

Пушкин. И вы любите сказки?

Мицкевич. Моя воспитательница, старушка Гончаровская, знала их множество — и сказок, и песен, и преданий народных... И, если подумать, все мои юношеские баллады от страшных ночных ее рассказов пошли.

Пушкин. И в этом сходство между нами. Если бы не нянька моя Арина Родионовна, литературное мое воспитание ничего бы не стоило.

Пушкин и Мицкевич поднимаются.

Выходят из-за своего прикрытия.

Медленно продвигаются в шумной толпе.

Мимо ученого коня, отгадывающего чет и нечет.

Вдоль зыбких галлерей, с которых бледные, красноносые паяцы зазывают гостей на представление.

Поэты раскланиваются со знакомыми. Пушкин чаще и свободнее. Мицкевич реже, сдержанней, строже.

В конце лужайки останавливается коляска.

Из нее выходит молодая женщина. Ее окружают офицеры и литераторы. Это Сабаньская.

Трактир. Густой чад. Гомон. Запарившиеся половые.

Входят Пушкин и Мицкевич, в изумлении останавливаются: за одним из столиков сидит Каролина.

Пушкин. Вы... здесь?

Каролина. Я никогда не придавала значения предрассудкам, Александр Сергеевич. Здравствуйте!

Пушкин. Как всегда очаровательна.

Мицкевич стоит в стороне. Каролина ни разу на него не взглянула.

Пушкин. Это Мицкевич. Познакомьтесь. Только сегодня мы говорили о вас, Каролина.

Каролина и Мицкевич посмотрели друг на друга. Слегка поклонились.

К а р о л и н а. Я еду в Петербург, Александр Сергеевич, но пробуду здесь некоторое время. Надеюсь, навестите меня? (*И отчетливо, чтобы мог слышать Мицкевич.*) Садовая улица, дом Бариновой. Вы запомните?

П у ш к и н. И вы можете сомневаться?

Пушкин достает из кошелька золотой и подает его половому.

К а р о л и н а. Однако, Александр Сергеевич, вы прямо сорите деньгами.

П у ш к и н (*быстро*). Да ведь я богаче вас. Вам приходится иной раз проживаться и ждать денег из деревень, а у меня доход постоянный— с тридцати шести букв русской азбуки.

К а р о л и н а. Как всегда злой. (*Встает.*) Прощайте, господа!

И Каролина уходит.

К Пушкину подходит знакомый журналист с дремучей разбойничьей бородой.

П у ш к и н. Здравствуй, газета! Кого нынче утопил в чернильнице?

Ж у р н а л и с т. Шутите все, Александр Сергеевич? (*Придвигается к Пушкину.*) Читали объявление полиции? (*Шепотом.*) В Москве скрывается Казанцев... Из декабрьских мятежников...

П у ш к и н. Где скрывается?

Ж у р н а л и с т. Кабы знал где, награду от полиции мог получить. (*И подмигнув Пушкину, отошел к стойке*).

П у ш к и н (*Мицкевичу*). А знаете, ведь только ссылка спасла нас обоих от каторги или веревки... Наши виселицы стояли б рядом.

Лауреаты Международной премии мира

ЙОРИС ИВЕНС

«Я твердо убежден в том, что наступило время усилить значение документальных фильмов, подчиняя в них все раскрытию человека. Интерес к фильмам увеличится, если в них будут затронуты актуальные проблемы, стоящие перед человечеством».

Эти слова, сказанные свыше двадцати лет назад тогда еще совсем молодым голландским кинорежиссером Йорисом Ивенсом, явились как бы программой всей дальнейшей творческой и общественной деятельности этого замечательного художника.

Начав в годы юности с создания импрессионистических фильмов «Дождь», «Мост», «Зюдерзее» и других, где взгляд художника не замечал основного и главного героя всех жизненных событий и явлений — человека, Ивенс от фильма к фильму все глубже осмысливал каждое явление, все ближе и ближе подходил к тому, чтобы затрагивать актуальные для человечества проблемы, все ярче и полнее раскрывал образы трудовых людей — строителей, созидателей.

Нам, советским кинематографистам, особенно радостно было наблюдать, как формировался этот большой художник. Радостно потому, что, как не раз говорил Ивенс, он рос и формировался под влиянием лучших образцов советского киноискусства — таких, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал», и выдающихся советских документальных фильмов, особенно лучших работ Вертова.

Ивенс рассказывал, как после просмотра «Броненосца «Потемкин» и «Арсенала» он взял себе копии этих фильмов и кадр за кадром на монтажном столе внимательно и пристально изучал особенности композиции, монтажное построение.

Мы помним первый приезд Йориса Ивенса в СССР в 1930 году. Просмотрев его ранние работы, мы познакомились с талантливым, вдумчивым и вдохновенным художником. Но вряд ли кто-либо из нас понимал тогда, каким большим событием был этот приезд для Ивенса. Пребывание в нашей стране, встреча с советскими людьми, долгие беседы и дискуссии с мастерами кино оказали огромное влияние на него.

Воспитанный на образцах буржуазной культуры, Ивенс впервые увидел новый мир, так не похожий на тот, что с детства окружал его. Для него было откровением, что мы, рукоплескавшие его незаурядному таланту, так дружески и искренно критиковали его за абстрактность творчества. Он пожелал показать свои фильмы в рабочей аудитории. И тут он снова увидел то, что буквально потрясло его: зрители внимательно и верно разбирали эти фильмы, также восхищались его талантом, но прямо и открыто задавали вопросы: почему в его фильмах нет человека, нет рабочего класса, который строит и создает все, чем так

любуется Ивенс в своих фильмах. Впервые художника спрашивали, как живут трудящиеся его родной Голландии, просили передать им сердечный привет, просили Ивенса создать фильм о рабочем классе его страны.

Молодой режиссер был поражен широтой интересов простых советских людей, их глубоким вниманием к вопросам его творчества, их правильным и тонким анализом фильмов. И это заставило Ивенса задуматься и по-новому переосмыслить все созданное им ранее.

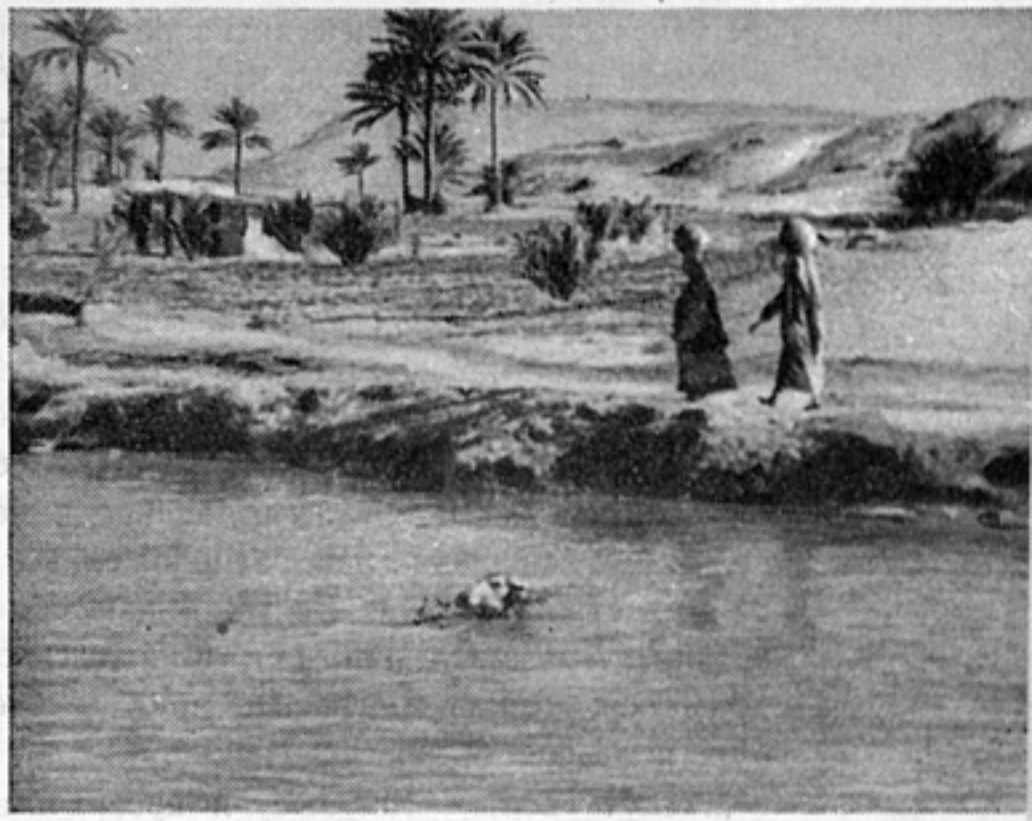
Началась новая жизнь художника — бойца, антифашиста, страстного публициста, а в дальнейшем неутомимого борца за мир.

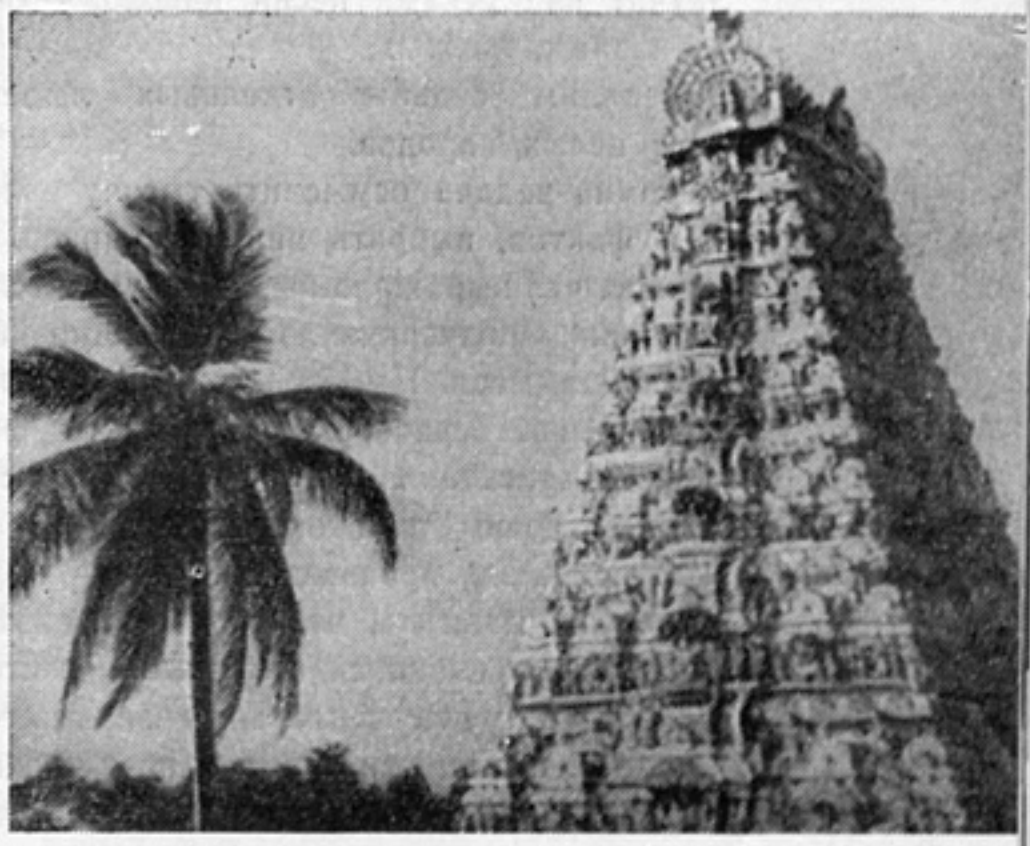
Что же волнует теперь Ивенса, какие темы он выносит на экран? Вспомним его фильмы. Вот «Боринаж» — интереснейший документ о забастовке шахтеров известного угольного бассейна Бельгии. Вот «Песнь о героях» (картина, снятая Ивенсом в СССР в 1932 году) — волнующее, поэтическое произведение о вдохновенном труде молодых творцов социалистической индустрии, строителях Магнитогорска. В фильме «Испанская земля», созданном в 1937 году, Ивенс показал героическую борьбу испанского народа против фашизма, а через два года в фильме «400 миллионов» — борьбу китайского народа за свою независимость. Подлинной честностью и принципиальностью художника пронизан фильм «Индонезия зовет!», относящийся к 1944 году.

Во всех этих произведениях на первом месте — люди с их стремлениями, радостями, страданиями, с их непреклонной решимостью бороться за свою независимость, свободу и счастье.

«Летучим голландцем» называют Ивенса в шутку его друзья. И действительно, количество стран, где побывал он, подтверждает это прозвище. Но не экзотика и не простое желание попутешествовать влекут Ивенса в новые и новые страны. Он всегда там, где народы борются за справедливое дело, где он чувствует, что его искусство поможет их борьбе.

В последние годы, когда народы всех стран повели широкую и активную борьбу за сохранение и упрочение мира, когда по призыву Всемирного Совета Мира все пе-





«Песня великих рек»

редовые и честные люди доброй воли поднялись на эту борьбу, Ивенс решительно и безоговорочно встал в первую шеренгу борцов. Он создает вместе с польскими кинематографистами фильм о Всемирном конгрессе в защиту мира «Мир победит во всем мире». Совместно с режиссером И. Пырьевым он работает над фильмом «Мы за мир!» — о Берлинском фестивале молодежи.

В 1954 году он создает монументальное произведение «Песня великих рек» — документальный фильм о борьбе трудящихся за свои права под руководством Всемирной федерации профсоюзов. Пожалуй, ни один из предыдущих фильмов Ивенса еще не обладал такой огромной силой воздействия, такой философской глубиной поднятых им проблем, волнующих человечество, такой широтой образных обобщений. Долгие годы творческих исканий и активное участие в борьбе за мир и счастье народов не прошли для Ивенса даром. Этот фильм является как бы итогом творческого роста и политической зрелости художника.

Глубокая идея фильма определила и интересную форму произведения. Взяв за основу большое общественное событие — подготовку и проведение Всемирного конгресса профсоюзов, объединенных в рядах Всемирной федерации, Ивенс ведет нас к берегам шести великих рек, расположенных в разных странах мира: Волги, Янцзы, Миссисипи, Амазонки, Ганга и Нила. Такое драматургическое построение придало особую поэтичность повествованию.

...Текут воды — голубые и прозрачные, желтые и серые.

Звучат над реками песни народов — белых, черных, желтых.

Мы видим судьбы отдельных людей, судьбы целых народов.

Огромна задача осмыслить тысячу явлений и фактов, выбрать наиболее яркое и типичное, что выражало бы большую мысль художника, подчеркивало его широкий идейный замысел. Но Ивенс смело, упорно и решительно берет различные факты, философски сопоставляет и обобщает их, создает стройное высокохудожественное и глубоко идейное произведение.

Радостно отметить, что в этом произведении ярко проявились основные качества наших лучших документальных фильмов — публицистическая страстность, поэтическая взволнованность и художественная образность. Каждый кадр этого фильма зовет к борьбе за право жить, работать и строить мир.

Фильм Ивенса «Песня великих рек», идущий с большим успехом во всех странах мира, вызвал многочисленные отклики в печати, он тепло принят разными слоями населения, всеми, кому дорог мир, кто борется за прогресс и счастье человечества.

Известный итальянский режиссер Джузеппе Де Сантис называет фильм Ивенса «Песня великих рек» новым явлением в истории документальных фильмов: «Никакой другой документальный фильм не производит такого впечатления. Работа Ивенса показывает всем нам, борцам за правду в искусстве, как необходимо всесторонне изучать окружающую нас действительность, раскрывать ее глубину и многообразие».

Композитор Д. Шостакович в поздравительной телеграмме, посланной Ивенсу, назвал этот фильм «одним из выдающихся произведений, посвященных борьбе за мир, за созидательный и свободный труд человека».

Признание широкими массами — это лучшая награда художнику за его творчество, отданное народу. В наши дни, когда передовые художники, ученые, писатели и артисты становятся в ряды борцов за мир и дружбу между народами, особенно радостно отметить, что испытанный друг Советского Союза и коллега по искусству Йорис Ивенс идет в первой шеренге борцов. Не розами, а колючками часто был усыпан путь художника-борца. Но только тот и может считаться бойцом великой армии, отстаивающей прогресс человечества, кто не боится трудностей и кто в служении народу видит свое призвание. Вот почему все мы, советские люди, от всего сердца поздравляем Йориса Ивенса с присуждением ему самой почетной награды — Международной премии мира.

Пусть эта награда вдохновит его на создание новых произведений, помогающих простым людям во всем мире в их борьбе за мир, за дружбу!

Принимая высокую награду от Всемирного Совета Мира, Йорис Ивенс сказал:

«Наше искусство должно быть выражением достоинства человека, его замечательных мечтаний и чаяний».

И. Копалин

ЧЕЗАРЕ ДЗАВАТТИНИ

Да, голубь был таким, каким его изобразил Пикассо. Непорочно-белый, с трепетными крыльями. Символ мира во всем мире.

В фильме он приходил на помощь обиженным и угнетенным, чтобы восстановить мир и справедливость.

Сказка? Да, сказка о правде. Мечта бедняков, поэтически воплощенная на экране режиссером Витторио де Сика в фильме «Чудо в Милане» по сценарию Чезаре Дзаваттини.

В картину, которая начинается с традиционной присказки: «Жила-была однажды...» — врывается сегодняшний день.

На территории фанерного поселка миланской бедноты начинает бить нефть. «Поселок должен быть разрушен, жители изгнаны», — решает хозяин Мобби. Но жители не согласны с его решением. Пусть эти лачуги жалки и безобразны, но это их родной кров. Другого у них нет.

И тогда эти люди, каждый из которых до сих пор боролся за свое существование в одиночку, объединяются, дружно становятся на защиту своих человеческих прав.

Вот это и было то новое, что отличало фильм Дзаваттини от его предыдущих произведений.

Собственно, нет такого прогрессивного итальянского фильма, который так или иначе не был бы связан с именем писателя-сценариста Чезаре Дзаваттини. Почти все фильмы, принесшие мировую славу послевоенной кинематографии Италии, сняты либо по его сценариям, либо на сюжеты его литературных произведений. Всего при участии Дзаваттини создано более тридцати кинокартин.

Вместе с режиссерами Де Сантисом, Вергано, Лидзани, Висконти, Джерми, Де Сика он явился основоположником реалистического направления в итальянской кинематографии — «неореализма», как его называют на Западе.

Впервые встретившись за работой над фильмом «Дети смотрят на нас», Дзаваттини и Де Сика пришли к «Чуду в Милане» через такие крупнейшие произведения, как «Шуша» и «Похитители велосипедов».

Главной темой этих фильмов было одиночество маленького человека в капиталистической мире — самое страшное одиночество среди миллионов жителей большого города. Тема чаплинских фильмов. Одиноки подростки — чистильщики обуви в «Шуше». Одинок безработный Антонио Риччи.

В свое время Дзаваттини писал, что люди кажутся ему «изолированными мирками в пространстве, каждый одиноко шагает по дорогам жизни, как будто бы никого, кроме него, нет». Но это не привело художника к пессимизму.

Нельзя обрекать человека на одиночество, нельзя оставлять его без помощи! — вот мысль, которую вкладывал Дзаваттини в свои произведения.

Особенно характерно, что тему одиночества он решал не абстрактно, а на актуальнейшем материале, поднимая наиболее животрепещущие проблемы дня.

«Шуша» создана в первом послевоенном, 1946 году, когда Италию начинала разъедать всеобщая коррупция. В фильме реалистически показан отвратительный мир торгашей. Показаны беспризорные подростки, втянутые взрослыми в их грязную спекуляцию госпитальными одеялами. Прогнившему миру взрослых противостояла детская мечта о белой лошади, которую ребя-

та покупают на деньги, вырученные от продажи одеял.

Через два года Дзаваттини и Де Сика обращаются к теме безработицы.

«Похитители велосипедов»... Вспомним финал. Тысячная толпа расходится со стадиона. Слышен многоголосый говор, но слова неразличимы. Малыш Бруно, такой трогательный и такой мужественный, задирая головенку, с надеждой и верой смотрит на отца. Но Антонио, обворованный, униженный, избитый, бессилен ему что-либо дать. Он безработный... Одинокие среди тысяч людей, отец и сын только крепче сжимают друг другу руки и уходят невесть куда.

К теме одиночества художники возвращаются снова через четыре года в фильме «Умберто Д» и опять-таки в связи с животрепещущей проблемой — материального обеспечения государственных служащих и пенсионеров.

Фильм даже начинается кадрами демонстрации пенсионеров, требующих внимания к себе со стороны правительства.

В этой демонстрации принимает участие и герой фильма — Умберто Доменико Феррари.

Повесть о нем страшна своей обыденностью. В прошлом государственный служащий, Феррари принужден теперь жить в некоем весьма подозрительного свойства пансионе.

Чтобы расплатиться с хозяйкой, Феррари продает последние дорогие ему вещи. К старости он пришел совершенно одиноким. Его единственная привязанность в жизни — собака.

Условия существования пенсионера осложняются с каждым днем. Он не в состоянии больше противостоять трудностям и пытается покончить расчеты с жизнью.

Дзаваттини говорил, что ценность произведения «зависит от того, проникнуто оно или нет подлинными социальными проблемами».

Следуя этому принципу, сценарист во всех своих произведениях вскрывает последствия социального неравенства. Но если ранее Дзаваттини освещал эту проблему вообще, то в «Умберто Д» он вскрывает конкретную социальную проблему — обеспечение человека, прожившего всю жизнь своим трудом и не могущего в старости заработать на кусок хлеба.

Дзаваттини в этом фильме еще больше приблизил свое творчество к жизни родной ему страны и народа, сделал еще один шаг к осуществлению задачи, которую он формулировал так: «Я хочу всегда и прежде всего идти в ногу со временем, так как кино перестанет быть средством художественного выражения, понятным людям, если оно не будет отражать современность».

Уже несколько лет Дзаваттини лелеет мечту о кинопроизведении, которое он хотел бы назвать «Моя Италия». Это лирико-документальный фильм без заранее написанного сценария, без актеров. Нельзя без волнения читать этот авторский замысел.

Дзаваттини мечтает:

«Действие фильма начинается с весны. Мы прибываем в Италию морем, вместе с первыми ласточками. Первое, что мы видим, — это клочок родной земли, растительность, домики, их обитатели. Затем, углубляясь в страну, мы видим города, небольшие селения, лачуги, заброшенную хижину на холме, мы сталкиваемся с жизнью итальянского народа во всем ее многообразии. Тут родился ребенок, там идет процессия пилигримов. Вот школа, где обучают грамоте взрослых, а там — праздник... Я буду добиваться постановки этого фильма любой ценой. Я хочу привлечь к работе над ним группу молодых режиссеров, работающих в области документального кино. Мы хотим показать сегодняшнюю Италию. Ту самую, для которой итальянское кино может быть только неореалистическим».

Да, это был бы неореализм, как его понимает Дзаваттини.

«На всех итальянских фильмах, вышедших в послевоенные годы, — утверждает он, — лежит печать определенной идейной направленности. Поэтому об итальянской кинематографии говорили и говорят как о понятии, не выделяя того или иного фильма. Это вовсе не результат талантливости того или иного постановщика. Это идейно-художественное движение, имеющее свои корни в историческом процессе, в стремлении отобразить народные чаяния и сегодняшнюю действительность. Все итальянские неореалистические фильмы как бы связаны между собой единой нитью этого стремле-

К неделе французского фильма

КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ

Сценарий Жана Оранша и Пьера Боста (по одноименному роману Стендаля). Режиссер Клод Отан-Лара. Оператор Мишель Кельбер. Художник Макс Дуи. Композитор Ренэ Клорек.

В главных ролях:

Жерар Филип, Даниэль Дарье, Антонелла Луальди.

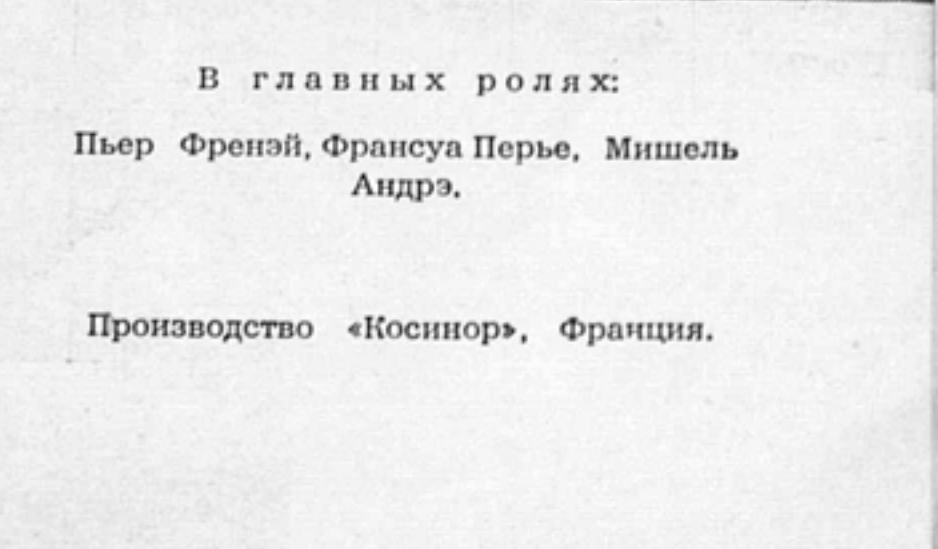
Производство «Франко-Лондон фильм» (Франция) и «Документо фильм» (Италия)

ТЕРЕЗА РАКЭН

Сценарий Марселя Карнэ и Шарля Спаака (по мотивам романа Э. Золя).
Режиссер Марсель Карнэ. Оператор Роже Юбер. Художник Поль Бертран. Композитор Морис Тирье.

В главных ролях: Симона Синьоре, Раф Валлоне, Жак Дюби, Ролан Лезаффр, Бригита Бордо.

Производство «Пари фильм продюксьон» и «Люкс фильм Рим»



БЕГЛЕЦЫ

Сценарий Жан-Поля Ле Шануа и Мишеля Андрэ (по книге Мишеля Андрэ «Однажды вечером»).
Режиссер Жан-Поль Ле Шануа. Оператор Марк Фоссар. Художник Робер Клавель. Композитор Жозеф Косма.

В главных ролях:

Пьер Френэй, Франсуа Перье, Мишель Андрэ.

Производство «Косинор», Франция.

ЖЮЛЬЕТТА

Сценарий Франсуазы Жиру (по одноименному роману Луизы де Вильморен).
Режиссер Марк Аллегре.
Оператор Анри Алекан.
Художник Жан д'Обонн.
Композитор Ги Бернар.

В главных ролях:
Дани Робэн, Жанна Моро, Жан Марэ.

Производство «Эндюс фильм».
Франция.

ния. Итальянские кинематографисты «открыли» свою страну, проживя в ней много лет. Чудо, которое неспособна еще сотворить литература, совершила кинематография. Можно сказать, что в этом общечеловеческая заслуга итальянского кино, которое показало пути проникновения в тайники общества, народного самосознания. Оно сблизило зрелище и жизнь».

«Мы увидели живое тело Италии, — пишет Дзаваттини, — мы «открыли» Сицилию, пригороды Рима, мы услышали призыв к справедливости, к искренности, исходивший из народной души, столь явный и громкий, как никогда ранее».

Городок Лудзарра в провинции Реджио-Эмилии еще помнит сына трактирщика Чезаре Дзаваттини, родившегося здесь пятьдесят три года тому назад. Помнит, как по окончании средней школы Чезаре уехал учиться на юриста в Парму. Помнит, как, не закончив университета и проработав несколько лет воспитателем колледжа, в 1929 году Дзаваттини вернулся в родной городок, чтобы занять место отца за стойкой.

Но к этому времени Дзаваттини уже начал печататься. Еще работая в Парме, он сотрудничал в местной газете, писал короткие юмористические рассказы для различных журналов. Поэтому за стойкой отцовского трактирчика он удержался недолго. Поступил в миланское издательство Риццоли корректором. А в 1936 году он уже возглавлял несколько периодических органов в крупном издательстве Мондадори.

Знаменательно, что интерес к кино, как утверждает сам Дзаваттини, впервые пробудил в нем фильм «Золотая лихорадка» Чарли Чаплина.

Впервые Дзаваттини принял участие в написании сценария двадцать лет тому назад.

Творческая дружба объединяет его с Де Сика. Но Дзаваттини прекрасно сработался и со многими другими режиссерами, в том числе с Де Сантисом. Результат их творческого содружества мы имели возможность наблюдать в такой значительной картине, как «Рим в 11 часов».

Хорошие отзывы прогрессивной печати получила также их новая работа «Дни любви».

В рядах итальянской прогрессивной кинематографии сплачиваются и борются под-

«Чудо в Милане»

«Шуша»

«Похитители велосипедов»

линные патриоты, кому действительно дороги интересы национального искусства, кто связал свое творчество с судьбами искусства, борющегося за мир, справедливость, правду. К таким деятелям относится прежде всего большой художник-гуманист, последовательный борец за реализм, писатель-сценарист Чезаре Дзаваттини.

По случаю присуждения Чезаре Дзаваттини Международной премии мира Итальянский комитет сторонников мира организовал в Риме прием.

Писатель Леонида Репачи, член жюри по присуждению Международных премии мира, поздравляя Дзаваттини, сказал: «Присужденная тебе премия возвеличивает не только твое имя, но и ту борьбу, которую ты с таким успехом ведешь... Простые люди ждут от тебя новых фильмов. Это люди, которые тебя знают и любят».

Дзаваттини знают и любят миллионы простых людей — его соратников в борьбе за мир во всем мире. Вместе с ним они борются за мирное, светлое будущее, за то, чтобы, говоря словами героя его «Чуда в Милане», пожелание «Добрый день!» означало действительно добрый день.

С. Токаревич

ПИСЬМО ИЗ ИТАЛИИ

Общественность Италии широко отметила присуждение Международной премии мира Чезаре Дзаваттини.

Творчество Дзаваттини проникнуто высоким гуманизмом, тесно связано с народом, с его надеждами, радостями и печалями. Персонажи из фильмов глубоко человечны и поэтому дороги зрителям. В самых тяжелых условиях его герои — простые люди труда — помогают друг другу, сплачиваются, проявляют солидарность. Через все его фильмы проходит желание сделать мир более справедливым и прекрасным.

Творческая деятельность Чезаре Дзаваттини тесно переплетается с общественной. Дзаваттини является президентом римского кружка кинодеятелей и президентом Федерации кинематографических кружков Италии.

Когда итальянская реалистическая кинематография подверглась нападкам со стороны реакционеров, а итальянской кинематографической индустрии грозил кризис, группа сценаристов, режиссеров, актеров, объединенных римским кружком, обратилась к широкой общественности страны с призывом выступить в защиту национального киноискусства. В апреле этого года на чрезвычайной ассамблее кружка прозвучали страстные слова Дзаваттини, читавшего манифест. Среди первых, кто поставил под манифестом свои подписи, были: Чезаре Дзаваттини, режиссеры Де Сика, Де Сантис, Блазетти, Эммер, Латтуада, Висконти, Лидзани, Кастеллани и многие другие.

Когда стало известно о присуждении Дзаваттини Международной премии мира, в его адрес поступили многочисленные приветствия и поздравления. Отвечая на эти приветствия, Дзаваттини заявил, что самая главная задача кино состоит сейчас в том, чтобы способствовать делу мира и бороться за мир.

В настоящее время Дзаваттини полон новых творческих планов. Он работает, в частности, над сценариями фильмов «Буржуазия» (для режиссера Блазетти), «Крыша» (для режиссера Де Сика).

Г. Смирнова

Рим

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС НА ЛУЧШИЕ КИНОФИЛЬМЫ

Жюри конкурса на лучший фильм, организованного V Международным фестивалем студентов и молодежи в Варшаве, присудило следующие награды.

За фильмы, созданные профессиональными кинематографистами: диплом лауреата конкурса и золотую медаль Иохену Хадашнику (ГДР) за фильм «Вьетнам»; первые премии и золотые медали — В. Янику (Польша) за фильм «Мы были в Бухаресте», Иржи Леговецу (Чехословакия) за фильм «Красочный мир Отакара Неедлого», Ренэ Востье (Франция) за фильм «Африка 1950»; вторые премии и серебряные медали — Гуго Германну (Австрия) за фильм «Тени над миром», Анджею Мунку (Польша) за фильм «Воскресное утро», Сватоплуку Студены (Чехословакия) за фильм «Столетняя красота»; третью премию и бронзовую медаль — Жану Полю Сасси (Франция) за фильм «Резистанс» («Сопротивление»).

За фильмы, созданные кинематографистами-любителями: диплом лауреата конкурса и золотую медаль К. Гоу и Ж. Леви (Австралия) за фильм «Голодные мили»; первые премии и золотые медали — коллективу университета Воседе (Япония) за фильм «Муген но Хитоми» («Взгляд в бесконечность»); К. Гоу и Ж. Леви (Австралия) за фильм «Пенсии для ветеранов»; вторую премию и серебряную медаль — коллективу «Касабуки» (Япония) за фильм «Песня земли»; третьи премии и бронзовые медали — Г. Калкману (Голландия) за фильм «Кинохроника голландской молодежи», коллективу «Томон Сценорио» (Япония) за фильм «Старая легенда».

За фильмы, созданные студентами, первую премию и золотую медаль — Бруно Сефранеке (Чехословакия) за фильм «Мир Иржи Трнки»; вторую премию и серебряную медаль — Ярославу Войта (Чехословакия) за фильм «Прокоп Дивеш»; третью премию и бронзовую медаль — Стефану Ухеру (Чехословакия) за картину «Над тучами».

Сверх конкурса премии за фильмы 1954—1955 гг., лучшим образом отображающие интересы и устремления молодежи, получили Иржи Трнка (Чехословакия) за фильмы для детей, Андре Кайятт (Франция) за фильм «Перед потопом», Александр Форд (Польша) за фильм «Пятеро с улицы Барской».

НАГРАЖДЕНИЕ ПОЛЬСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Совет Министров Польской Народной Республики учредил Комитет государственных премий за выдающиеся достижения в области науки и культуры, начиная с 1955 года. Комитет будет присуждать премии каждые два года.

Отовсюду

ЮНЕСКО снят документальный фильм «Книги для всех», рассказывающий о практике публичной библиотеки в Дели, которая проводит большую работу по приобщению к знаниям широких слоев народа. Делийская публичная библиотека, созданная по инициативе Индийского правительства и ЮНЕСКО, обслужила в первые три года своего существования более двух миллионов человек. ЮНЕСКО в специальной информации извещает, что картина «Книги для всех» (длина 130 метров) озвучена на английском, французском и испанском языках.

■

Состоялось присуждение Государственных премий имени Клемента Готвальда работникам чехословацкого кино за выдающиеся заслуги перед народно-демократическим государством.

В области художественной и документальной кинематографии были присуждены следующие премии:

премия первой степени — Иржи Крейчику и Ярославу Зроталу за фильм «Фрона»;

премии второй степени — Иржи Леговецу за документальный фильм «Красочный мир Отакара Неедлого», коллективу работников Чехословацкого Государственного фильма за картину «Деревянное село», Туреку Сватоплуку и К. М. Валло за фильм «Ботострой».

■

Японский комитет защиты мира и Общество японо-советской дружбы широко используют для общественных просмотров полученные из Советского Союза узкопленочные кинофильмы: «Арена смелых», «Композитор Глинка», «По берегам Нижней Волги», «Счастливое детство», «Дворец пионеров» и документальные картины об Армении и Узбекистане.

Отовсюду

В парижском кинотеатре «Ампир» демонстрируется широкоэкранная американская программа по системе «Синерама». В ней показывается катание с американских гор и другие аттракционы американского парка Кони Айленд, автолодочные прогулки по лагунам и каналам Флориды, полет на самолете через США от Атлантического до Тихого океана (Нью-Йорк — Сан-Франциско) и ряд других короткометражек о путешествиях, десятиминутная балетная сцена из оперы «Аида» и т. д. За два с половиной года существования «Синерамы» были созданы специально для этого вида широкоэкранного кино две программы. Во вторую входят туристические короткометражки, снятые Луи де Рошмоном.

□

Из общего числа французских кинофильмов, выпущенных производством в 1954 году, 58,5 процента сняты по оригинальным сценариям, 31 процент — экранизации романов или новелл и 10,5 процента — экранизации театральных пьес.

Секция кинематографии подкомитета Государственных премий состоит из известных кинематографистов, литераторов и критиков: председатель — проф. Ежи Теплиц; члены: В. Форберт, В. Якубовская, А. Форд, Т. Конвицкий, К. Козневский, Е. Плажевский, Л. Перский, С. Воль и Е. Боссак.

Недавно состоялось присуждение Государственных премий за 1955 год.

Премии 1-й степени получили Александр Форд за многолетнюю плодотворную творческую деятельность в кино, Ежи Кавалерович за создание фильмов «Дороги жизни» и «Под фригийской звездой», Станислав Воль за плодотворную операторскую деятельность в минувшем десятилетии.

Премии 2-й степени присуждены Станиславу Мильскому за исполнение роли отца Щенсного и мастера Червячка в фильмах «Дороги жизни» и «Под фригийской звездой», Юзефу Новаку за роль Щенсного в фильме «Дороги жизни» и «Под фригийской звездой»; Влодзимежу Пухальскому за творческие достижения в области создания натурных фильмов; Александре Сленской за актерскую деятельность в минувшем десятилетии. Коллективная награда за создание фильма «Часы надежды» присуждена Яну Рыбковскому — режиссеру, Владиславу Форберту — оператору, Ежи Помяновскому — автору сценария.

Отличия получили: Тадеуш Янчар за роль в фильмах «Пятеро с улицы Барской» и «Поколение», Тадеуш Ломницкий за роль в фильмах «Пятеро с улицы Барской» и «Поколение», Людвик Старский — за сценарную деятельность в минувшем десятилетии, Люцина Винницкая — за роль Мадзи в фильме «Под фригийской звездой».

Премию за создание фильма «Звезды должны гореть» получили режиссеры Анджей Мунк, Витольд Лесевич; операторы Роман Корпат, Збигнев Раплевский.

Премию за создание фильма «Поколение» получили Анджей Вайда — режиссер, Ежи Липман — оператор.

Во ВГИК

(НОВЫЙ ПРИЕМ)

С 1 по 25 августа во Всесоюзном государственном институте кинематографии проходили приемные экзамены на сценарно-редакторское, режиссерское и актерское отделения постановочного факультета, на операторское и художественное отделения факультета оформления фильма. Поступающим предстояло выдержать большой конкурс: на 122 места было подано 1204 заявления.

Большие задачи, выдвинутые в настоящее время перед советской кинематографией, требуют особенно внимательного подхода к отбору талантливой молодежи и подготовке квалифицированных специалистов, способных сразу же после окончания института включиться в творческий процесс создания фильмов. В связи с этим требования к поступающим значительно возросли по сравнению с предыдущими годами.

Особое внимание институт уделил вопросу подготовки кадров для кинематографии союзных республик. В связи с расширением национального кинопроизводства успешное решение этой задачи имеет очень важное значение. Но приемные комиссии столкнулись с рядом трудностей, в основном заключающихся в том, что наряду с одаренной молодежью министерства культуры союзных республик зачастую направляли в институт людей случайных, не обладающих творческими данными, слабо подготовленных по общеобразовательным и специальным дисциплинам. Из 85 человек, прибывших с направлениями от республиканских министерств, выдержало экзамены всего 26. Так, из шести человек, направленных Министерством культуры Узбекской ССР для поступления на режиссерское отделение, успешно сдал экзамены только один. Министерство культуры Украинской ССР направило на это отделение 10 человек. Из них шесть совсем не явились, а остальные четверо экзаменов не выдержали. Из 27 человек, направленных сою ными республиками на операторское отделение, экзамены выдержали только семь.

В общей сложности на первый курс сценарно-редакторского отделения принято 25 человек из 118, подавших заявления. Наряду с молодежью, только что закончившей среднюю школу, в институт пришли люди, имеющие опыт редакционной и литературной работы.

На режиссерское отделение из 229 человек, допущенных к приемным экзаменам, в мастерскую, возглавляемую А. Довженко, зачислено 27 человек.

Первый отбор кандидатов на операторское отделение производился на основании представленных до экзаменов фоторабот, включающих пейзажи, портреты, натюрморты, хроникальные кадры, жанровые сцены. После специальных экзаменов, состоящих из проверки теоретических знаний по фотографии и выполнения практических заданий по фотосъемке, было принято 32 человека из 280, подавших заявления.

К экзаменам на художественное отделение, куда, как правило, приходят люди, имеющие профессиональную подготовку, полученную в средних художественных школах, было допущено 64 человека. Зачислено 15 человек.

Как и в предыдущие годы, самый большой наплыв был на актерское отделение. Из 522 человек, подавших заявления, принято 20 человек. Отбор кандидатов для поступления на актерское отделение происходил задолго до вступительных экзаменов. Начиная с апреля кафедрой актерского мастерства было просмотрено и прослушано около 1200 человек. Помимо проверки артистических способностей, приемная комиссия в этом году особое внимание обращала на внешние данные поступающих.

Успешному прохождению приемных экзаменов на разные отделения во многом помогла предварительно проведенная институтом работа по привлечению наиболее способной молодежи из кружков самодеятельности, домов пионеров, художественных школ.

В будущем году необходимо наладить более тесную связь с творческими организациями, занимающимися художественным воспитанием молодежи, особенно в национальных республиках.

Всего в институт принято 49 человек — представителей 18 национальностей нашей страны. Большое и интересное пополнение прибыло из стран народной демократии.

В. Серафимова

В несколько СТРОК

На «Мосфильме» готовится фильм «Целина». Фильм повествует о молодежи, приехавшей со всех концов страны осваивать целинные и залежные земли, о трудностях, с которыми столкнулись новоселы, о радости первых побед.

Творческая группа, возглавляемая постановщиком фильма М. Калатозовым, живет и работает среди героев будущей картины, в новом совхозе имени Щорса.

В фильме снимаются В. Санаев, Н. Анненков, а также много молодых актеров: И. Извицкая, Э. Бредун, В. Воронин, Э. Леждей, Т. Доронина и другие.

◘

«Пролог» — историко-революционный фильм о событиях 1905 года (сценарий А. Штейна, режиссер Е. Дзиган, оператор В. Павлов) — запущен на «Мосфильме» в подготовительный период.

◘

О художественной самодеятельности трудовых резервов расскажет цветной фильм-обозрение «Счастливая юность», который на студии «Мосфильм» снимают режиссеры С. Гуров и Э. Рязанов.

В фильме участвуют коллективы художественной самодеятельности и трудовых резервов Ленинграда, Азербайджана, Молдавии, Узбекистана и других республик.

Роль Жени исполняет Женя Мирошниченко — студентка Киевской консерватории, окончившая ранее ремесленное училище.

Композитор С. Воронов, также выпускник ремесленного училища, написал для фильма две песни: «Побывал я в Бухаресте» и «Солдатский вальс».

Для широкого экрана создается короткометражный вариант, в котором будут показаны наиболее интересные концертные номера.

ФАБРИКЕ «ДИАФИЛЬМ» 25 ЛЕТ

В октябре исполняется 25 лет «Диафильму». За эти годы фабрикой выпущено более 55 миллионов экземпляров диапозитивных лент, посвященных различным отраслям знаний.

Многообразна тематика диафильмов для детей, над которыми фабрика работает со дня своего основания. Сказки народов СССР и зарубежных стран, рассказы о знаменитых путешественниках, ученых, изобретателях, произведения русских и советских писателей, воплощенные в серии рисунков и фотографий, как бы обретают в диафильме свою вторую жизнь.

Юмор в сочетании со смелой фантастикой сделали популярными среди детей «Золотой ключик» и «Приключения Незнайки», рисунки к которым выполнил молодой художник Л. Владимирский.

Большим успехом пользуются диафильмы, сделанные по литературным произведениям: «Каштанка» А. Чехова (художник А. Брей), «Дети подземелья» В. Короленко (художник Н. Ходатаев), «Детство Ильи» М. Горького (художник Б. Шахов) и «Золотой волос» П. Бажова (художник П. Саркисян).

Особое место занимают ленты, созданные по произведениям Аркадия Гайдара: «Четвертый блиндаж», «Горячий камень», «Дым в лесу», «Чук и Гек», «Тимур и его команда», «Пусть светит», а также диафильмы, рассказывающие о жизни и творчестве писателя.

Воспитательное значение имеют диафильмы, в юмористической форме высмеивающие недостатки, бытующие в среде детей: «Живая шляпа», «Мишкина каша», «Тук-тук», «Огородники», «Дружок», «Райкины пленники».

В последние годы фабрика приступила к выпуску детских научно-популярных диапозитивных фильмов. Сделанные в занимательной и доходчивой форме, они вызывают интерес к разнообразным вопросам науки и техники: «Сквозь даль веков», построенный на материале Московского палеонтологического музея, «История одной тетрадки», «Как делают конфеты», «История карандаша», «Машины на нашей улице», «Откуда родом «Москвич».

Ежегодно фабрика выпускает диафильмы по заказу Министерства просвещения РСФСР. Школьники всех классов получают наглядные пособия, способствующие более углубленному изучению учебной программы.

Но не только для детей выпускает ленты фабрика. В ежегодных тематических планах из четырехсот названий детские составляют около четвертой части. Остальные диафильмы — это общественно-политические, научно-популярные, сельскохозяйственные, по литературе и искусству, физкультуре и спорту. Все они предназначаются в помощь лектору при проведении лекций и бесед в клубах, библиотеках, домах культуры, красных уголках, избах-читальнях, а также для индивидуального пользования.

Фабрика всегда стремится как можно более оперативно откликаться на актуальнейшие вопросы жизни страны: строительство Волго-Донского канала и Московского государственного университета, завоевание Арктики советскими полярниками и использование атомной энергии в мирных целях — все эти темы нашли свое отражение в диафильмах.

Ценным наглядным пособием, помогающим изучать экономику и культуру зарубежных государств, является серия лент о Китайской Народной Республике и странах народной демократии.

Большую помощь оказывает фабрике Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний. При его участии выпущен ряд диафильмов в помощь лекторам: «Учение Павлова о высшей нервной деятельности» и «Происхождение земли и планет», «Атомная энергия» и «Наука и религия о происхождении человека», «Алкоголизм — враг здоровья» и «Закон всемирного тяготения», «Что такое радио» и «Кладовые солнца» и т. д.

Последние два года особое внимание фабрика уделяет выпуску диафильмов по сельскому хозяйству. Создано несколько лент о квадратно-гнездовой посадке овощей, агротехнике возделывания кукурузы, механизации и электрификации сельского хозяйства, повышении продуктивности животноводства, о передаче передового опыта и другие.

В течение ряда лет создается серия диафильмов-монографий о русских, советских и зарубежных писателях: «Н. А. Некрасов», «А. Н. Островский», «Л. Н. Толстой», «А. С. Серафимович», «А. М. Горький», «В. В. Маяковский», «А. П. Чехов», «Виктор Гюго», «Юлиус Фучик», «Назым Хикмет», «Шандор Петефи» и другие.

За последние три года фабрика выпустила более 50 диафильмов по изобразительному искусству, театру и кино. Среди них серия монографий о творчестве русских, советских и зарубежных художников-классиков, обзорные диафильмы о сокровищницах искусства — музеях и дворцах, а также специальные ленты, посвященные искусству стран народной демократии. В 1955 году начата работа над новой серией — «Искусство народов СССР». Первым в этой серии будет диафильм об украинском изобразительном искусстве, созданный на материале выставки, посвященной 300-летию воссоединения Украины с Россией.

Существенным недостатком диафильмов по искусству является то, что большинство из них все еще делается черно-белыми. Правда, попытки создания цветных лент по фотографиям имеются («Государственный Русский музей»). Находятся в производстве и цветные ленты о Дрезденской картинной галлерее и об Оружейной палате Московского Кремля. Но этого явно недостаточно. Все диафильмы по искусству, а также по возможности и видовые должны быть яркими и красочными.

Выпущено несколько диафильмов об актерах, в частности о таких замечательных мастерах сцены, как Л. Собинов, А. Неждановa, В. Качалов, Б. Щукин. Жаль, что в последний год фабрика почему-то прекратила эту работу.

В несколько СТРОК

Научно - фантастический фильм «Тайна вечной ночи» (студия «Мосфильм», сценарий И. Луковского, режиссер Д. Васильев, оператор Н. Большаков) рассказывает об экспедиции советских ученых на дно Тихого океана в поисках новых источников энергии.

В главных ролях актеры: И. Переверзев, М. Астангов, Г. Измайлова и другие.

Съемочная группа после окончания павильонных съемок снимает натуру в Крыму.

□

Съемочная группа «Драгоценный подарок» (студия имени М. Горького, сценарий А. Филимонова, режиссер А. Роу, операторы Д. Суренский и К. Арутюнов, композитор А. Лепин) производит натурные съемки на Украине. Это веселая комедия о приключениях рыболовов, действие которой происходит в течение одних суток — выходного дня.

В главной роли старого рабочего и завзятого рыболова снимается В. Володин. В картине также заняты М. Миронова, Г. Степанова, М. Кузнецов, В. Орлова, П. Алейников и другие.

□

Закончились съемки фильма «Мать» по роману А. М. Горького (Киевская киностудия, режиссер М. Донской). Роль Ниловны исполняет В. Марецкая, Павла Власова — А. Баталов. В фильме также снимались актеры: А. Петров, Н. Колофидин, С. Курилов и другие.

Музыку написал Л. Шварц.

□

Для широкого экрана на Киевской киностудии готовится к производству фильм «Как закалялась сталь» по Н. Островскому (сценарий К. Исаева, режиссеры А. Алов и В. Наумов).

В несколько строк

На Киевской киностудии заканчиваются съемки фильма «Великое братство» (сценарий А. Корнейчука, режиссер В. Петров).

Фильм посвящен борьбе украинского народа за национальную независимость и воссоединение с великим русским народом.

Роль Богдана Хмельницкого исполняет В. Сокирко. В остальных ролях заняты: Е. Самойлов, В. Белокуров, Д. Панич и другие.

Большая часть картины снималась на натуре — в исторических местах — в Каменец-Подольске, Киеве, под Львовом.

◘

На Киевской киностудии идут съемки фильмов:

музыкальной кинокомедии из жизни колхозной деревни «В один прекрасный день» (режиссер М. Слуцкий, оператор Н. Кульчицкий, композитор В. Соловьев-Седой);

«Фата-Моргана» по одноименному произведению М. Коцюбинского (режиссер А. Швачко, художественный руководитель А. Бучма);

«Есть такой парень» по сценарию А. Андреева «Широкое течение» (режиссер В. Ивченко). Кинокартина посвящена воспитанию молодежи на производстве.

«Костер бессмертия» (режиссер А. Народницкий). В роли Джордано Бруно снимается В. Дружников.

◘

Режиссер В. Браун на Киевской киностудии заканчивает работу над двумя фильмами: «Матрос Чижик» (по рассказу К. Станюковича «Нянька») и «Рыбаки» (сценарий В. Морозова и Н. Морозовой) — о людях рыболовецкого колхоза. В фильме «Матрос Чижик» участвуют актеры: М. Кузнецов, Н. Чередниченко и другие. В картине «Рыбаки» заняты А. Скопина, Н. Румянцева, В. Емельянов и другие.

Особое место в работе фабрики занимают диафильмы, сделанные по лучшим советским кинокартинам: «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Школа мужества», «Кортик», «Александр Невский», «Крейсер «Варяг», «Овод», «Возвращение Василия Бортникова», «Садко» и другим.

Примерно сто диафильмов в год фабрика выпускает по заказу различных министерств и организаций. Это специальные учебные ленты, применяемые в качестве наглядных пособий на курсах повышения квалификации, на занятиях по техминимуму, а также как инструктивный материал.

Ясными, выразительными, доходчивыми — такими должны быть в диафильмах рисунки и фотографии. С сожалением приходится говорить о том, что не во всех учебных диафильмах иллюстрации вполне удовлетворительны. Наряду с бесспорными удачами, как, например, в серии учебного курса «Автомобиль», где рисунки действительно помогают раскрытию темы, можно встретить случайные, неясные фотографии, слабые как в художественном, так и в техническом отношениях, плохо читаемые чертежи. Эти недостатки уменьшают учебно-познавательное значение диапозитивных лент. И не устранив их, нельзя создавать полноценные в идейно-художественном отношении диафильмы, которых ждут зрители.

Н. Каспэ

О ТВОРЧЕСКИХ ПЛАНАХ МОСКОВСКОЙ СТУДИИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

Существенным недостатком работы Московской студии научно-популярных фильмов в прошлом было однообразие тематики: большинство картин посвящалось вопросам биологии, зоологии, другие отрасли науки и вопросы техники были представлены слабо.

В плане студии на 1955—1956 годы заметны некоторые сдвиги. До сих пор, например, пропаганда технических достижений возлагалась главным образом на киножурнал «Наука и техника» и учебные фильмы. Сейчас предусмотрен выпуск серии фильмов о технике, правда, преимущественно короткометражных.

Закончен полнометражный фильм «Экран жизни» (автор сценария В. Крепс, режиссер Б. Альтшулер) — о технике телевидения, об устройстве телепередатчиков и телеприемников.

Находится в производстве «Рассказ о железобетоне» (авторы сценария О. Курганов и В. Томберг, режиссер В. Томберг), имеющий важнейшее значение в связи с постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР о внедрении в строительство железобетонных конструкций и деталей.

Планируется создание ряда других фильмов по технике: «Секрет пористых тел» (автор сценария Е. Борисов) — о научных работах по изучению природы пористых тел и использовании этих работ в промышленности, «На службе тяжелой промышленности» (автор сценария В. Золотаревский) — о новых достижениях в электросварке, «За экономию металла» (автор сценария В. Кагарлицкий) — о новых методах литья, «Борьба за скорость» (автор сценария А. Поляков, режиссер В. Моргенштерн) — о скоростном резании металлов, закончен производством фильм «Покорение металла» (автор сценария Ю. Долгушин, режиссер М. Каростин) — о технике электроискровой обработки металла.

Большой интерес представляют фильмы о мирном использовании атомной энергии в нашей стране. Кроме уже известных зрителям картин «Первая в мире» — о построенной в Советском Союзе электростанции, работающей на атомной энергии, и «Меченые атомы», готовятся новые фильмы: «На благо человека» (автор сценария В. Жемчужный, режиссер В. Когтев), «Радиоактивные изотопы в промышленности» (режиссер Г. Кабалов), «Могущественные невидимки» (автор сценария Л. Зильберберг, режиссер Д. Яшин).

Большое место в плане занимают фильмы, посвященные сельскому хозяйству.

Подготовлена полнометражная картина «Терентий Мальцев» (автор сценария Н. Шпиковский, режиссер В. Ермаков) — о выдающемся колхозном ученом. Идет работа над фильмом «О новом планировании в колхозном хозяйстве» (автор сценария А. Севортян) — о претворении в жизнь постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 9 марта 1955 года. Готовятся картины «Опыт одного завода» — об использовании промышленного тепла для парниковых хозяйств, «Электричество в сельском хозяйстве», «Применение антибиотиков в животноводстве и ветеринарии», «Силосование кукурузных початков», «Тонкорунное овцеводство» и другие.

Студия работает над рядом картин, дающих научное материалистическое истолкование различным явлениям природы и общества: «В поисках исчезнувшего» — о происхождении человека, «Развитие жизни на земле», «В Московском планетарии», «Необыкновенные дожди».

Фильм «Жизнь побеждает» (авторы сценария: А. Шаров и Л. Белокуров, режиссер М. Каростин) расскажет о научном подвиге русских ученых Д. С. Самойловича, Д. К. Заболотного и других, об их заслуге в борьбе с чумой.

Интересен по замыслу фильм «Памяти И. В. Мичурина» (авторы сценария И. Горшков и Б. Светозаров, режиссер Б. Светозаров), готовящийся к столетию со дня рождения великого преобразователя природы. Используя документальные кадры, снятые при жизни Мичурина, авторы шаг за шагом восстанавливают по трудам и записям ученого ход его мысли, демонстрируют опыты, проделанные им, и достигнутые результаты. Фильм ознакомит с широким использованием мичуринского учения в социалистическом народном хозяйстве, с достижениями учеников и последователей Мичурина.

На студии идет работа и над фильмами по зоологии. «Серый разбойник» — о борьбе с волками (авторы сценария М. Витухновский и Б. Долин, режиссер Б. Долин) и «На Тихом океане» (автор сценария и режиссер А. Згуриди) — о фауне Тихого океана.

Снимаются картины и по ботанике — «Главный ботанический сад Академии наук СССР» (авторы сценария С. Дробашенко и И. Стреков, режиссер Б. Гольденбланк); по геологии и географии — «Геология нашей Родины» (автор сценария С. Шор), «Колыбель плодородия — лесс» (автор сценария Г. Ревзин, режиссер Г. Ельницкая) — о

В несколько СТРОК

Молодой режиссер Я. Базелян на Киевской киностудии осуществляет постановку полнометражной картины «Трудные пути» (сценарий Л. Неменовой). Фильм расскажет о медицинских работниках, о их борьбе за жизнь и здоровье человека, о трудностях новых, непроторенных дорог в науке, о любви и дружбе молодежи.

□

Одесская киностудия художественных фильмов первый год своего существования ознаменует выпуском трех фильмов.

«Тень у пирса» (сценарий Н. Панова, режиссер М. Виноpский) — приключенческий фильм, рассказывающий о патриотических подвигах моряков. В фильме играют: О. Жаков, В. Балашов, Л. Фричинский, Р. Энгель, Е. Савинова и другие.

«Джигиты» (сценарий З. Маркиной, режиссер Е. Иванов-Барков, оператор Ш. Гиголашвили) — веселая спортивная кинокомедия о молодежи Северной Осетии.

«Белый пудель»—по одноименному рассказу А. Куприна (постановка молодых режиссеров М. Рошаль и В. Шределя, оператор А. Болтянский). Фильм снимается в Крыму в двух вариантах — стерео и плокостным. Участвуют актеры: В. Кольцов, Н. Гицерод, А. Антонов и другие.

□

На киностудии «Белорусьфильм» в августе запущен в производство фильм «Посеяли девушки лен» (сценарий Е. Помещикова, режиссер В. Корш-Саблин, оператор В. Окулич, художник Е. Ганкин). В главных ролях снимаются А. Ильинский (Бабак), Е. Тяпкина (Варвара Григорьевна), Б. Кардунов (Гриша), З. Степанова (Надейка), Л. Фричинский (Янка).

В несколько строк

«Яхты в море» (сценарий Н. Лихобабина и А. Васильева, режиссер М. Егоров, оператор С. Школьников, художник П. Линцбах, композитор Г. Эрнесакс) — фильм о жизни эстонских яхтсменов и тружениках моря снимается на Таллинской киностудии.

В фильме заняты актеры таллинских театров: Р. Арен (Юхан), Р. Пераметс (Лийне), О. Эскола (Пауль), Э. Рауэр (мать Юхана), К. Карм (мастер Петер Муст), А. Орав (начальник пограничной заставы).

◘

Цех экспортной продукции студии имени М. Горького субтитрирует советские фильмы на 14 языках для проката в зарубежных странах. В настоящее время готовы для отправки за границу: «Море студеное» (английские, испанские, албанские, финские и шведские субтитры), «Кортик» (испанские и персидские субтитры), «Укротительница тигров» (албанские субтитры), «Испытание верности» (уйгурские и норвежские субтитры), «Овод» (албанские, испанские и английские субтитры), «К новому берегу» (финские и шведские субтитры), «Тревожная молодость» (албанские и испанские субтитры), «Они спустились с гор» (персидские субтитры).

◘

Творческая секция Московской студии научно-популярных фильмов организовала вечер, посвященный научной кинематографии Франции. Со вступительным словом выступил вице-президент Международной ассоциации научно-популярного кино В. Ждан.

На вечере были показаны французские фильмы (подаренные Институтом научной кинематографии): «Наша планета Земля», «Морской конек» и «Убийцы в питьевой воде».

разработанной академиком В. А. Обручевым теории происхождения лессовых почв; «Амурские волны», «Амур — Зейская равнина» и «Сихоте Алинь» (последние три фильма из серии «Путешествия по СССР»).

Излишне доказывать, какой массовый характер имеет спорт в нашей стране. Однако выпуск научно-популярных картин о спорте запланирован крайне бедно. Единственная тема это «Парашютизм — спорт смелых». Правда, студия делает учебные фильмы по заказу спортивных организаций, но их не видит массовый зритель.

Большое место в общем количестве выпускаемых студией фильмов занимают картины на искусствоведческие темы. Создается цикл фильмов о Дрезденской галлерее, который включает в себя уже законченный семичастный фильм «Дрезденская галлерея» (авторы сценария А. Губер и Н. Береснев, режиссер Н. Береснев), а также одиннадцать одночастных картин по различным разделам экспозиции.

К столетию со дня основания Третьяковской галлереи готовится выпуск фильма «Третьяковская галлерея», рассказывающий об истории ее создания и дающий представление о развитии русского изобразительного искусства, а также фильмы: «Зодчий Щусев», «Художник Греков и его школа», «Советский эстамп».

Нужно сказать, что в плане выпуска искусствоведческих фильмов имеются существенные недостатки. Во-первых, все внимание сосредоточивается на пропаганде изобразительных искусств, а театр и музыка, хотя они могут давать и давали богатейший материал для создания научно-популярных фильмов, остаются в тени. Во-вторых, в самой пропаганде изобразительных искусств не все обстоит благополучно. Мало планируется фильмов о советских художниках. Хотелось бы и в разработке тем по изобразительному искусству большего разнообразия. Как правило, фильмы о художниках носят узкомонографический характер и ставят перед собой только популяризаторские задачи, как бы восполняя пробел, образовавшийся в результате недостаточного выпуска репродукций и альбомов картин художников. Необходимо, чтобы в фильмах по всем видам искусства ставились более сложные научные, искусствоведческие задачи, чтобы они поднимали вопросы художественного метода, художественной формы, жанра и так далее. Эти вопросы могли бы решаться путем широкого показа образцов творчества различных художников прошлого и настоящего. Такие картины развивали бы в зрителе художественный вкус, помогали бы ему правильно разбираться в изобразительном искусстве.

До сих пор недопустимо мало обслуживалась фильмами студии детская аудитория. Сейчас делаются первые шаги в этом направлении. В планах на 1956—1957 годы имеются фильмы о московском кукольном театре под руководством С. Образцова и о Центральном детском театре, а также запланирован выпуск периодического киножурнала для детей. Кроме того, запущен в производство фильм для широкого экрана «Товарищ» уходит в море» (автор-режиссер А. Гиндельштейн) — о плавании воспитанников мореходного училища на учебном судне. В нем будет показано практическое обучение будущих специалистов вождения кораблей. Избранная тема даст также материал для демонстрации больших возможностей широкоэкранного кино.

В заключение нужно пожелать работникам студии смелее находить новые темы для создания фильмов, стремиться быть первооткрывателями интересных явлений, происходящих в науке, технике, сельском хозяйстве и искусстве, не ждать, когда то или иное событие сделается всеобщим достоянием и приобретет аксиоматичный характер, уметь видеть и находить новое, прогрессивное и отстаивать его могучими средствами кино.

Э. Романов

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Следы на снегу», 8 ч., цветной.

Автор сценария Г. Брянцев; постановщик А. Бергункер; режиссеры: Е. Немченко, М. Шейнин; главный оператор В. Левитин; оператор С. Иванов; композитор О. Евлахов; звукооператор А. Шаргородский; художник А. Федотов; комбинированные съемки: оператор И. Гольдберг; художник И. Денисов. Консультант полковник Б. Есиков.

В ролях: Шелестов — В. Краснопольский; Петренко — В. Гусев; Эверстова — Е. Тэн; Быкадыров — П. Решетников; Винокуров — К. Адашевский; Белолюбский — О. Жаков; Шараборин — М. Медведев. В эпизодах: А. Эксола, А. Борисов, С. Будожапов, Б. Гермогенова, Г. Гумилевский, З. Занони, Б. Лескин.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Пышка» (по Ги де Мопассану), 7 ч. Озвученный вариант.

Автор сценария и постановщик М. Ромм; оператор Б. Волчек; художники: И. Шпинель, П. Бейтнер; композитор М. Чулаки; звукооператор Е. Индлина. Текст читает В. Якут

В ролях: девица Елизавета Руссэ, по прозвищу Пышка — Г. Сергеева; прусский офицер — А Файт; г-н Луазо, оптовый виноторговец — А. Горюнов; г-жа Луазо—Ф. Раневская; г-н Каррэ Ламадон, фабрикант—П. Репнин; г-жа Каррэ Ламадон — Т. Окуневская; граф де Бревиль, землевладелец—М. Мухин; графиня — Е. Мезенцева; пожилая монахиня — С. Левитина; молодая монахиня — Н. Сухотская; г-н Корнюдэ—В. Лавринович. В эпизодах: немецкий солдат — К. Гурняк; служанка гостиницы — В. Кузнецова.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

Дубляж

«Самый лучший человек», 9 ч. Производство киностудии «Чехословацкий государственный фильм».

Авторы сценария: Иозеф Нойберг, Франтишек Влчек; режиссеры: Вацлав Вассермани, Иво Новак; оператор Иозеф Стржеха; художники: Карел Шквор, Алоис Мецера; композитор Юлиус Калаш; звукооператор Франтишек Шинделарж. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В главных ролях: Шерпан — Густав Хильмар (дублирует М. Бернес); Ченек Плишек, почтмейстер — Власта Буриан (дублирует С. Цейц); Бублих, староста управы — Вацлав Выдра (дублирует Р. Плятт); Копр, строитель — Феликс ле Бре (дублирует А. Алексеев); Кыла, аптекарь — Милош Копецкий (дублирует К. Карельских); Канера, владелец мясной лавки—Олдржих Мусил (дублирует Л Погорелов); Халабурда, помещик — Иозеф Глиномаз (дублирует М. Воробьев); Цукнер, сек-

Сверху вниз: кадры из фильмов — «Самый лучший человек», «Дон Жуан», «Пышка»

ретарь — Иозеф Кемр (дублирует Ч. Сушкевич); Хоура, почтальон — Станислав Нойманн (дублирует В. Щелоков); Трунечек, стражник — Эман Фиала (дублирует К. Тыртов).

●

«Дон Жуан» (по мотивам одноименной оперы Моцарта), 8 ч., цветной. Производство «Аккордфильм», Австрия.

Авторы сценария: Г. В. Кольм-Вельте, Альфред Уль, Эрнст Хентхалер; режиссер Г. В. Кольм-Вельте: оператор Вилли Зом; художники: Ганс Цеетнер, Гео Гариш, Г. Вебер.

Роли исполняют: Дон Жуан — Чезаре Данова; Донна Анна — Марианна Шенауер; Лепорелло — Иозеф Мейнрад; Церлина — Эве Корман; Мазетто—Ганс Борзоди; Дон Октавио — Жан Винчи; Донна Эльвира — Лотте Тюбиш.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Случай с ефрейтором Кочетковым», 7 ч.

Автор сценария И. Прут; режиссер-постановщик А. Разумный; оператор В. Чернявский; художник В. Лаценник; композитор В. Мурадели; звукооператор Б. Кокин; текст песен С. Михалкова, А. Коваленкова. В фильме исполняются песни: «Малыш», музыка З. Левиной, «Колхозная плясовая», музыка Щекотова. Главный консультант генерал-майор И. Фурсов; консультанты: полковник К. Дацюк подполковник Н. Аксенов.

В ролях: подполковник Трушин — Ю. Фомичев; капитан Гаранин — С. Гребенников; старший лейтенант Федоров—М. Ефимов; ефрейтор Кочетков — В. Грачев; старшина Бутенко — А. Павлиди; старший сержант Борзиков — И. Косых; ефрейтор Веселов — И. Гуров, солдат Воронков—Н. Сивченко; «Сутулый»—Б. Ситко; Валя Градская—Д. Столярская, бабушка — В. Журавская.

«Первая в мире», 2 ч., цветной.

Режиссер Д. Боголепов; операторы: И. Касаткин, А. Вырубов; режиссер-мультипликатор Д. Антонов.

О первой в мире промышленной атомной электростанции Академии наук СССР. Фильм дает представление о том, как на атомной электростанции энергия атомного ядра перерабатывается в электроток.

●

«Голландская живопись XVII века», 1 ч., цветной. Из серии «По выставке картин Дрезденской галлереи».

Авторы сценария: Б. Дьяков, О. Никитюк; режиссер Я. Миримов; оператор А. Климов; композитор А. Муравлев; научный консультант Б. Виппер.

В фильме показаны произведения голландских художников XVII века: Вермеера Дельфтского, Рейсдаля, Рембрандта и других.

МОСКОВСКАЯ И ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Выставка Дрезденской картинной галлереи», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Губер, Н. Береснев; режиссер Н. Береснев; оператор А. Климов; композиторы: Б. Майзель, С. Шатирьян; звукооператор А. Машистов; главный научный консультант Б. Виппер; научные консультанты: М. Алпатов, В. Лазарев.

Фильм о выставке картин Дрезденской галлереи, организованной в Московском музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в мае — августе 1955 года. В фильме дается представление о произведениях классической живописи, имеющих величайшую художественную ценность мирового значения. Фильм имеет разделы: «Итальянское искусство эпохи Возрождения», «Итальянская живопись XVIII века», «Нидерландское искусство», «Фламандское искусство», «Голландское искусство», «Испанское искусство», «Французское искусство», «Немецкое искусство», «Искусство конца XIX века».

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Пятнадцать дней в Советском Союзе», 4 ч.

Режиссер М. Славинская; операторы: Л. Котляренко, А. Листвин, А. Кочетков, М. Ошурков, В. Ходяков, И. Грачев, И. Филатов, М. Попова, А. Грек, Г. Захарова, И. Михеев, А. Семин; автор текста Л. Браславский.

О пребывании в СССР делегации шведского риксдага.

●

«Москва праздничная», 1 ч., цветной.

Режиссер И. Венжер; главный оператор А. Щекутьев; операторы Центральной студии документальных фильмов; автор текста Л. Кассиль; музыкальное оформление А. Ройтмана, Д. Штильмана; звукооператор И. Гунгер.

Широкоэкранный, стереофонический фильм о первомайском параде в Москве.

●

«Под солнцем Юга», 2 ч., цветной.

Автор-оператор И. Гутман; монтаж режиссера И. Венжер; автор текста Л. Кассиль; музыкальное оформление В. Смирнова, Д. Штильмана; звукооператор И. Гунгер.

Широкоэкранный стереофонический фильм о живописных местах Черноморского побережья Кавказа.

●

«В чудесном городе», 4 ч., цветной.

Автор-режиссер И. Копалин, операторы: И. Гутман, Е. Ефимов, А. Семин, А. Щекутьев; музыкальное оформление А. Ройтмана; звукооператор И. Гунгер.

Широкоэкранный стереофонический фильм о Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве.

Специальные выпуски

«На совещании Глав правительств четырех держав», 1 ч.

Монтаж режиссера И. Сеткиной; съемки специального корреспондента кинохроники А. Колошина.

●

«Главы правительств четырех держав в Женеве», 1 ч.

Монтаж режиссера И. Сеткиной; съемки специального корреспондента кинохроники А. Колошина.

●

«Совещание Глав правительств четырех держав закончило свою работу», 1 ч.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой; съемки специального корреспондента советской кинохроники А. Колошина и швейцарских кинооператоров.

●

«Прибытие в Москву Правительственной делегации Демократической Республики Вьетнам», 1 ч.

●

«Югославские футболисты в Советском Союзе», 1 ч.

Монтаж режиссера Н. Кармазинского; операторы: Е. Аккуратов, И. Грачев, А. Грек, А. Зенякин, С. Коган, Б. Макасеев, В. Микоша, Е. Мухин.

О международных товарищеских встречах между футболистами белградского клуба «Партизан», Москвы и Киева.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Фестиваль ленинградской молодежи», 1 ч.

Режиссер Е. Вермишева; главный оператор Г. Донец; операторы: С. Барташевич, В. Валдайцев, В. Гулин, С. Масленников, Ф. Овсянников, В. Страдин, С. Фомин; автор текста И. Головань.

Киноочерк о городском фестивале ленинградской молодежи.

«Люди доброй воли», 2 ч.

Режиссер Е. Учитель; главный оператор Г. Донец; операторы: С. Барташевич, В. Гулин, С. Масленников, Ф. Овсянников, В. Страдин; автор текста М. Ланской.

Киноочерк о пребывании в Ленинграде делегатов Всемирной Ассамблеи в защиту мира.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 40.

Монтаж режиссера В. Катаняна; главный редактор В. Осьминин; операторы: Р. Халушаков, Б. Макасеев, Г. Захарова, С. Коган, А. Лаптий, С. Фрид, В. Ходяков, Л. Котляренко, В. Трошкин.

Сюжеты:

1. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным Послом Финляндской Республики в СССР.
2. Правительственная делегация Демократической Республики Вьетнам в Москве.
3. В колхозе имени Шевченко (Харьковская область).
4. Новаторы Минского автозавода.
5. Новый междугородний автобус «ЗИС-127».
6. Борьба с хулиганством.
7. На съемках нового художественного фильма «Отелло».
8. Первая Общегосударственная Спартакиада Чехословакии.

●

«Новости дня», № 41.

Монтаж режиссера Н. Соловьевой; главный редактор В. Осьминин; операторы: Е. Аккуратов, С. Коган, В. Микоша, Е. Мухин, В. Ходяков, В. Ешурин, Б. Макасеев, А. Савин, С. Фомин, С. Бадалов, А. Грек, Л. Михайлов, И. Сокольников, А. Зенякин, А. Левитан, В. Мищенко, М. Прудников.

Сюжеты:

1. Проводы Советской Правительственной делегации в Женеву для участия в совещании Глав правительств четырех держав.
2. Подписание Советско-Вьетнамских соглашений.
3. Выставка образцов новой техники железнодорожного транспорта.
4. Новая автоматическая линия на Ленинградском заводе имени Лепсе.
5. На полях Ставрополья.
6. Приезд в Москву участниц Всемирного конгресса матерей.
7. Спортивный праздник в Москве.

Иностранная хроника

1. Венгерские кружева.
2. На первенство Европы по скутерам.
3. Подготовка к V Всемирному фестивалю молодежи и студентов (Румыния).

●

«Новости дня», № 42.

Монтаж режиссера З. Тузовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: Г. Захарова, П. Опрышко, З. Чернявский И. Сокольников, В. Цитрон, Д. Мамедов, Е. Легат, О. Лебедев, И. Филатов, А. Щекутьев, В. Шер, К. Ряшенцев, К. Широнин.

Сюжеты:

1. В честь XX съезда КПСС.
2. За экономию материалов.
3. Сельскохозяйственная делегация США на ВСХВ.
4. Разведение зебу в Азербайджане.
5. Караваны на Подкаменной Тунгуске.
6. День Возрождения Польши.
7. Праздник в честь 34-й годовщины МНР.
8. Навстречу фестивалю в Варшаве.

●

«Новости дня», № 43.

Монтаж режиссера И. Сеткиной; главный редактор В. Осьминин; операторы: Н. Вихирев, С. Коган, А. Кочетков, С. Киселев, И. Сокольников, В. Трошкин, Б. Шер, В. Штатланд, Н. Степанов, С. Фрид, С. Константинов, А. Моцкус, И. Реми-

шевский, Б. Соколов, Л. Таутримас

Сюжеты:

1. Возвращение в Москву товарищей Н. А. Булганина и Н. С. Хрущева.

2. Праздник в честь Дня Военно-Морского Флота.

3. Пробное шлюзование на строительстве Куйбышевской ГЭС.

4. На колхозной ферме.

5. Милиционер Петр Плетнев.

Иностранная хроника

1. Изделия из листьев пальмы (КНР).

2. Турнир на воде (Франция).

Репортаж о празднике песни в Вильнюсе.

●

«Новости дня», № 44.

Монтаж режиссера О. Кутузовой; редактор В. Симоненко; операторы: И. Горчилин, Л. Зайцев, Б. Макасеев, В. Фроленко, А. Щекутьев, В. Трошкин, Б. Шер, Н. Шмаков, П. Шлыков, М. Прудников, Н. Старощук, И. Сокольников, И. Филатов; автор текста И. Склют.

Сюжеты:

1. III Сессия Верховного Совета СССР четвертого созыва.

2. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным Послом КНДР в СССР.

3. Прибытие в Москву делегации Союзной Народной Скупщины ФНРЮ.

4. Новый метод завалки мартеновских печей.

5. «Электрический пастух».

6. На Телецком озере.

7. Шведские артисты в Москве.

8. Открытие V Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве.

●

«Советский спорт», № 7.

Режиссер А. Рыбакова, редактор Б. Аленкин.

Сюжеты:

1. Шахматный матч СССР—США (операторы: В. Микоша, А. Семин, Р. Халушаков).

2. Чемпион мира по настольному теннису (операторы: Н. Вихирев, Г. Епифанов, Н. Соловьев).

3. Новый всесоюзный рекорд (операторы: Н. Вихирев, Г. Епифанов, К. Ряшенцев).

4. Товарищеское состязание футболистов СССР — Италия (операторы: В. Микоша, Г. Епифанов, А. Зенякин, С. Коган, Б. Макасеев, М. Прудников, Р. Халушаков).

●

«Советский спорт», № 8.

Режиссер К. Эггерс, редактор Б. Аленкин.

Сюжеты:

1. Водно-спортивный праздник в Москве (операторы: С. Киселев, И. Сокольни ов, В. Трошкин, Б. Шер, В. Штатланд).

2. Финиш многодневной велогонки (операторы: Г. Епифанов, Л. Котляренко, Г. Серов).

3. Всесоюзные соревнования планеристов (операторы: С. Киселев, В. Сурнин).

4. Состязание сильнейших конников Москвы (операторы: Ю. Бородяев, И. Грачев, П. Русанов).

●

«Пионерия», № 7.

Режиссер М. Семенова; редактор Н. Максимова.

Сюжеты:

1. Двенадцать медалистов (операторы. С. Семенов, Е. Мухин).

2. Случай на границе (оператор В. Лавров).

3. В заповедном лесу (операторы: В. Сурнин, Н. Шмаков).

4. У пионеров Латвии (оператор М. Посельский).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наука и техника», № 9.

Режиссер выпуска К. Когтев.

Сюжеты:

1. Страница славного прошлого (режиссер Х. Шмаин, оператор П. Зотов).

2. На благо человека — о применении радиоактивных изотопов в медицине (режиссер И. Чистякова, оператор В. Суворов).

3. Шелкопряд-гигант (режиссер А. Сардан, оператор В. Вырубов).

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44 2; тел. Д 3-15 87, доб. 33.
А 06125. Сдано в производство 26/VIII 1955 г. Подписано к печати 27 X 1955 г.
Формат бумаги 70 × 108¹/₁₆. Печатных листов 8 (условных листов 11,47).
Учетно-издательских листов 12,333. Тираж 15.000 экз. Зак. № 1825.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

40 14 НОЯ 1955
10 руб.

15227 т

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экз. земпл.
1955 г.